



GRAECA TERGESTINA

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da
Olimpia Imperio e Andrea Tessier

7

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Francesco Donadi (Università di Verona), Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Enrico V. Maltese (Università di Torino), Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore di Pisa), Orlando Poltera (Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova), Martin Steinrück (Université de Fribourg), Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)



Opera sottoposta a peer review secondo il
protocollo UPI – University Press Italiane

Impaginazione
Gabriella Clabot

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2018

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-889-1 (print)

ISBN 978-88-8303-890-7 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Akzente Pindars

Martin Steinrück

Inhaltsübersicht

1.	METHODOLOGISCHE VORBEMERKUNG	7
	I. WELCHER (MUSIKALISCHE) AKZENT?	
2.	Leerzeit	17
3.	Zweites Argument für den Zirkumflex: Properispomenon wider Oxytonon	25
4.	Akutsummierung (drittes Argument für den Zirkumflex)	31
5.	Akzentsandhi (viertes Argument für den Zirkumflex)	35
6.	Nebenakzente	43
	II. MELODIEWIEDERHOLUNG?	
7.	Isomelien der <i>Olympien</i>	47
8.	Jamot (eine Gegenprobe)	49
9.	Katzen würden Whiskas kaufen: Melodie in der 10. <i>Pythie</i>	65
10.	Isomelie und Triadenzahl 2: Melos als Konstruktionsmittel in N3 und N5	73
11.	Kolon und Akzent (Sappho)	81
	III. AKZENTSTELLEN	
12.	Pindarische Akzente	87
13.	Die „dorischen“ Endungen	117
14.	Akzente Alkmans und des Stesichoros	131
15.	Intonation: die Klage	135
16.	Papyri: Ambiguität versus Satzmelodie	139
	IV. ANDERE AUTOREN	
17.	Erleben der Wiederkehr (Aischylos)	143
18.	Medea: komplette Isomelie (Aischylos, Sophokles, Euripides)?	153
19.	<i>Variatio</i> (<i>Frösche</i>)	157
20.	Äquivalenzen	161
21.	Argumente für die Nebenakzente	165
22.	SCHLUSS	167
23.	BIBLIOGRAPHIE	169

1. Methodologische Vorbemerkung

In diesem Büchlein geht es nicht darum, eine bestimmte Vorstellung vom frühgriechischen Akzent vorzusetzen, sondern die Vorstellungen, Hypothesen usw., die wir davon haben, mit einer davon zu testen. Dazu sind Pindars Siegesoden besonders nützlich, weil sie uns bis zu 26 mal dieselbe metrische Form bieten. Wir können mit ihnen zum Beispiel die Vorstellung Wests prüfen, wonach diese Oden mehr oder weniger wie Choräle der Neuzeit an derselben metrischen Stelle immer mit derselben Melodie arbeiten¹.

Die Voraussetzung dieser Prüfung ist eine Beobachtung an den musikalisch notierten Texten, die besagt, dass dem musikalischen Akzent von der Melodie nicht ausdrücklich widersprochen wird (nach Reinach, Winnington-Ingram, Pöhlmann²). Auch wenn das vage ist und vage bleiben wird, so ist man doch

¹ West 1982, 5: "In most cases the strophe represents a musical unity, a melodic structure. Its repetition, often involving the reproduction of a complex rhythmical sequence extending over a hundred syllables or more, reflects the repetition of the music." Dass dieses moderne, d.h. v.a. barocke, Postulat des musikalischen Primats nicht auf frühgriechisch-klassische Musik zutrifft, dass der metrische Rhythmus, der Tanz die Empfindung von Strophe und Antistrophe bestimmt und die Musik teilweise interveniert, hat Comotti bereits gesagt, hier werden akzentuelle Argumente dafür geliefert.

² West 1992, 199) hebt folgende Punkte dieser Beobachtung an den musikalisch notierten Texten hervor:

- 1) Die akzentuierte Silbe erhält einen zumindest ebenso hohen Ton wie die anderen Silben des Wortes. Oft entspricht sie dem Gipfel einer Auf- und Abbewegung.
- 2) Ein Zirkumflex entspricht häufig zweien Tönen, von denen der erste höher ist als der zweite.
- 3) Ein Oxytonon im Satzinnern erlaubt es nicht, vor der dem nächsten Akut folgenden Silbe musikalisch abzustiegen.

Man sieht, dass West mit einer (byzantinischen) Silbentheorie arbeitet, nicht mit dem hier vorgezogenen Dreizeitengesetz, und die Nebenakzente verachtet, obschon sie gerade in der Umsetzung von Text in Melodie eine wichtige Rolle spielen. Aber man sieht, dass die Voraussetzung einer Verbindung zwischen Melodie und Akzent sich zumindest in der späteren antiken Musik auf eine gewisse Invarianz stützen kann. Cf. Pöhlmann 2003, 131-145, und West 1992, 198f., cf. Winnington-Ingram 1955, 29-87.

berechtigt zu denken, dass bei gleichen Akzenten an der gleichen metrischen Position in verschiedenen Strophen und Antistropfen die Melodie, was auch immer das war, ähnlich klang. Solche Passagen (wir werden sie isomelisch nennen) sind gar nicht so häufig, wie das Wests Intuition annehmen lässt, aber sie finden sich an bestimmten kompositorischen Stellen (am Ende grosser metrischer Einheiten) innerhalb einer Ode, oft bis zu 10 Positionen lang. Diese Kohärenz kann musikalische, poetische oder sprachliche Gründe haben (ein Kapitel wird dem gewidmet, es scheint doch eher mit der Poetik zu interagieren), aber diese Grundlagen sind für die Prüfung der Akzentvorstellungen nicht wichtig. Wenn in 5 Strophen und in 5 Antistropfen an einer üblichen kompositorischen Stelle (z.B. am Odenende) über 10 Silben an der gleichen metrischen Stelle auch die gleichen Akzente ineinanderübergehen, dann ist die Chance sehr hoch, dass diese Syntagmen akustisch tatsächlich nicht nur die gleiche metrische sondern auch prosodisch-musikalische Form hatten.

Anhand des isomelischen Korpus kann man damit auch Fragen beantworten wie „hat Pindar nicht nur die dorische Phonetik, sondern auch, gegen die alexandrinische Ausgabe, dorische Akzente verwendet?“. Oder ob wir wirklich Pindars Akzente haben (es gibt Wörter, vor allem Eigennamen, welche mit einer solchen Stetigkeit den Isomelien widerstehen, dass ihr byzantinischer Lexikonsakzent zumindest für Pindars Zeit zweifelhaft wird). Schliesslich dient das Korpus auch dazu, die (als Arbeitshypothese) angewendeten Akzentkriterien selbst zu prüfen. So ergeben sich 4 Teile:

- 1) Die (heuristischen) Beschreibungskriterien (Kontur, Haupt- und Nebenakzent);
- 2) Die Prüfung der Verwendung hypothetischer Melodiegleichheit;
- 3) Die Prüfung des attischen oder dorischen Akzents mit den Isomelien;
- 4) Pindarische Akzente versus andere Akzente.

Das Corpus der 4 Epinikienbücher hat sich im Laufe der Arbeit verdoppelt, analysiert einmal nach den «attischen», byzantinischen, Hauptakzenten der Ausgabe Snell-Maehlers³ und den hypothetischen, einmal mit den aus der Analyse hervorgehenden «pindarischen» (den dorischen und den äolischen ähnlichen) Akzenten integriert, weil die Kohärenz der Tendenz ein weiteres Argument bilden kann. Die Akute werden dabei durch die Schrägstellung des betroffenen Vokals angedeutet, die Graves durch seine Unterstreichung. Die Hauptakzente werden, wo nötig zusätzlich fettgedruckt, die Nebenakzente

³ Snell, Maehler 1998.

nicht⁴. Diese zwei Corpora hier abzudrucken, würde den Rahmen auch eines dicken Buches sprengen. Die Daten wurden z.T. für die *Olympien* mit einem metrischen Kriterium dargestellt⁵, sollen im Ganzen aber auf dem Internet publiziert werden.

Es muss hier deutlich sein, dass ich nirgends behaupte, an einer bestimmten Stelle des Pindartextes sei der Akzent so und nicht anders (auch wenn die Wahrscheinlichkeit hoch ist). Ich kann nur eine virtuelle Statistik von Akzentverbindungen aufbauen und sagen, dass die Zahlen eher diese Hypothese stärken und nicht eine andere. So können wir zum zweiten Thema der Vorbemerkung übergehen, der Natur des griechischen klassischen Akzentes.

Während der Studienzeit brachte uns einer der Commilitonen seine japanische Muttersprache bei. Und an einem dieser Samstage stellte jemand die Frage, welche das Lehrbuch freundlich aussparte: Wie geht der Akzent? Ich sehe unsern Freund, der gut deutsch sprach, noch heute vor mir, wie er die Frage zunächst mit einem nachdenklichen Schweigen bedenkt und schliesslich antwortet: «Gibt es nicht». Als ich später lernte, dass das Japanische zu den Sprachen mit musikalischem Akzent gehöre, hatte ich dieselbe Erfahrung zu oft gemacht, um mich noch über die Reaktion unseres Lehrers zu wundern. Eine russische Estnischlehrerin gab exakt die gleiche Antwort auf die Akzentfrage eines deutschen Touristenpaares und meine eigenen Versuche, einen Intensitäts- oder Druckakzent in dieser Sprache anzuwenden, führte zu nicht immer komischen Missverständnissen. Erst als mir Linguisten der Universität Tartu auf einem Monitor klarmachten, dass diese Sprache mit einem halben musikalischen Akzent arbeitet, konnte ich einkaufen gehen. Wie uns deutschsprachigen Slavisten die Kroatischlehrerin verzweifelt den Titel „Grille und Ameise“, *cvrtcak i mravi*, wiederholte (hört ihrs nicht?), konnten wir keinen Tonverlauf auf dem a von *mravi* ausmachen: wir hatten den gleichen Eindruck wie beim Japanischen, nämlich, dass es am Anfang serbischer und kroatischer Wörter einen kleinen Druckakzent gebe. Diese Lehrer wussten zwar um die musikalische Natur ihrer Lernsprache, kannten aber auch die Unmöglichkeit, sie in das deutsche Hopsassa (Nietzsche über den deutschen Rhythmus) umzubauen.

So verstehe ich gut, dass deutsch-, russisch- und englischsprachige Gräzisten (die Franzosen sind weniger kategorisch) zunächst den altgriechischen Akzent selbstverständlich mit dem byzantinischen assoziierten (Reiz⁶), dann zwar von einem tonalen Akzent sprachen (Schwyzer). Nach dem Krieg wurde

⁴ Ursprünglich wurde der Unterschied durchgehend mit Farben markiert, aber das hat sich für Buchfassungen als unpraktisch erwiesen.

⁵ Steinrück 2015, 237-310.

⁶ Reiz 1791.

der Begriff des musikalischen Akzentes auf denjenigen einiger afrikanischer Sprachen verengt⁷, in welchen ein Vokal wie beim Singen auf einer bestimmte Tonhöhe gesprochen wird, der nächste auf einer anderen. Das ermöglicht nicht nur die berühmte Trommelsprache der Yoruba, sondern auch in den 1970-er Jahren den Unterschied zwischen deutschem Druckakzent und „musikalischem“ Akzent für die Akustik zu minimieren⁸: In beiden scheint *ein* Segment der Silbenkette eines Wortes hervorgehoben zu werden, so die linguistische Definition des Akzentes. Aber in den 1980-er Jahren veröffentlichen Stephens und Devine ihre *Greek Prosody*⁹, eine komparatistische Studie, welche das Bild insofern ändert, als sie besser mit den antiken Urteilen über die *prosodia* übereinstimmt als frühere Thesen. Seither sind Bücher von Luque Moreno und von Probert erschienen¹⁰, welche Stephens und Devine „earbeiteten“, d.h. uminterpretierten. Eine Gruppe von eher französischsprachigen Akzentforschern, zu welcher ich mich zähle, liess sich davon beeindrucken, dass die Ergebnisse dieser Linguisten gut zur Bemerkung des Aristoteles (*Sophistici elenchi* 179¹¹) passte, wonach wie zwischen Auflösung und Zusammensetzung kein dritter Terminus zwischen Aufwärts- und Abwärtsbewegung bestehe, vor allem aber zu den Definitionen des Aristoteleschülers Aristoxenos, der den Unterschied zwischen Singstimme und Sprechstimme in den *Harmonica* 31f. so bestimmt:

30. Wenn sich die Stimme einfach nur um zu Sprechen bewegt, und dem Ohr nach nirgends ruht, dann sagen wir, ihre Bewegung sei kontinuierlich. Wenn wir aber den Eindruck haben, dass sie sich irgendwo einrichtet und einen gewissen Raum durchläuft, um dann auf einer anderen Spannung (Tonhöhe) zu bleiben und in dieser Art weiterzufahren, dann sprechen wir von einer diskontinuierlichen Bewegung.

31. Unsere Meinung ist, dass das Sprechen eine kontinuierliche Bewegung habe. Wenn wir nämlich sprechen, bewegt sich die Stimme so, dass sie sich nirgends ausruhen scheint. In der anderen Bewegung, der diskontinuierlichen, entsteht das Umgekehrte, da die Stimme sich ausruht. Und wenn man jemanden dies tun sieht, so sagt man nicht, er spreche, sondern dass er singe.

⁷ Schmitt 1953.

⁸ So Wachter auf dem Net: „In der Antike, so berichten uns die antiken Grammatiker, war er vor allem durch Anhebung der Tonhöhe (um ca. eine Quinte) charakterisiert (jedoch war ziemlich sicher auch eine Erhöhung der Lautstärke mit im Spiel), ...“

⁹ Devine, Stephens 1994.

¹⁰ Luque Moreno 2006.

¹¹ ἀντικείμενον ἔσται ἢ λύσις ἢ παρ' ὅ ἐστιν ὁ λόγος. οἷον εἰ παρὰ σύνθεσιν ὁ λόγος, ἢ λύσις διελόντι, εἰ δὲ παρὰ διαίρεσιν, συνθέντι. πάλιν εἰ παρὰ προσῳδίαν ὄξεϊαν, ἢ βαρεῖα προσῳδία λύσις, εἰ δὲ παρὰ βαρεῖαν, ἢ ὄξεϊα.

Dass die Akzentstimme nicht während eines Vokals auf einer einzigen Tonhöhe blieb, sollte aus dieser akustischen Beobachtung bereits hervorgehen. Interessanter ist, was Aristoxenos eher impliziert, also voraussetzt: Die frühgriechisch-klassisch-hellenistische Sprechstimme kann es sich nicht erlauben, auf einer normierten Tonhöhe zu bleiben, wie es Luque Moreno, Kiparsky, und für manche Teile des Textes selbst Stephens und Devine voraussetzen, sondern scheint eine ununterbrochene Alpenkette dazustellen. Aristoxenos ist nicht der einzige, welcher die Vorstellung in Abrede stellt, man könne altgriechische Akzentbewegungen mit einem Elektrokardiogramm abbilden, wie das im Deutschen, Englischen, Russischen oder dem byzantinischen und modernen Griechisch möglich ist, wo auch die Wahrnehmung von einem Normsystem beherrscht wird, dessen Akzentuierung die Abweichung darstellt. Ein solcher Normton wäre von Aristoxenos als ein Ausruhen beschrieben worden, wie es in der Singstimme möglich wäre, aber nicht in der Sprechstimme. Diese Vorstellung eines chinesischen, schräg aufsteigenden Sprech-*oxeia*-Tons passt gut zur graphischen Darstellung der Sprechakzente in den Melikern durch Aristophanes von Byzanz (oder jemand anderen): / . Fiele die Bewegung danach in einen Normton und wäre dies der Gravis, dann hätte Aristoxenos von einer diskontinuierlichen Singstimme gesprochen und Aristophanes die Stimmbewegung der *bareia* nicht mit einem langsamer schräg absteigenden Strich wiedergegeben (Λ), sondern mit einem vertikalen oder horizontalen Strich. Auch Dionysios Thrax und Varro hätten diesen langsamen *downslope* nicht hervorgehoben.

Die Akzente der alexandrinischen Philologen haben Rätsel aufgegeben: χρυσον ὀρειχάλκῳ in Ibykos, *P.Oxy.* 15.1790, fr. 2-3, col. 2, 42 f. (aus dem 2. Jh v.u.Z.) hat die Graves nach dem Oxytonon χρυσόν, *P.Oxy.* 5.841, col. 1, z.B. aus dem ersten Pään Pindars akzentuiert δαῖτα φιλήσιστεφανον, was man nach der etwas teleologischen Vorstellung Laums als genauere Angabe des Akuts auf dem Epsilon zu lesen habe¹², nach anderen als Differenzierung von anderen Worttrennungen. Aber es ist auch möglich, dass der Schreiber einfach angab, wie eine akzentuell schwierig zu lesende Sequenz auch im Vorfeld des Hauptakzents zu akzentuieren sei (wir werden *daῖta philēesistephanon* und *kruuson oreikhalkoo* vorschlagen). Denn es gibt auch andere Beispiele vom Typ φίλος für byzantinisch φίλος, die, wenn man nicht von unserem System voreingenommen sein will, zunächst nur zeigen, dass der Gravis nicht ein Normton war, sondern ein Akzent eigenen Rechts und vielleicht sogar als viel wichtiger empfunden wurde als der Aufwärtston¹³. Jeden-

¹² Laum 1968.

¹³ So bei Moore-Blunt 1978, 137-163.

falls kann man nicht ernstlich behaupten, er sei ein sekundäres Zeichen anstelle eines primären Akuts. Die Definition der Linguistik (Kiparsky), wonach ein Akzent nur ein Segment betreffe in einem Wort, lässt sich jedenfalls nicht auf das Empfinden einer griechischen Epoche anwenden, in welcher *oxeia* und *bareia* als *enantia* (wie *feucht-trocken*) empfunden wurden und nicht als Abweichungsphänomen, *steresis* (wie *blind-sehend*), wie bei uns. Jede der beiden Bewegungen (Akut u n d Gravis) heisst Akzent, beide zusammen ergeben das *melos*, welches als prosodiaa über das Wort gelegt wird und, aber das soll hier erst gezeigt werden, Nebenakzente hat und in einer Sandhi-Bewegung selbst die Worte verbindet. Zu sagen, was die Segmentgrenze überschreite, sei kein Akzent sondern Intonation, ist ein Axiom, das im Falle der Griechen zur Behauptung führen kann, dass der einzige Wortakzent eben ein Abweichungsakzent sei, was wiederum ein Zirkelschluss wäre.

Als die Gruppe (Alessandra Lukinovich, ich selbst, Emmanuel Lascoux und andere Mitglieder der Metrikergruppe DAMON¹⁴) begann, über die Verwendung der Akzente in der Literatur, vor allem in der Metrik, zu arbeiten, war das Interesse zunächst gross, aber dann auch das Misstrauen. Schnell wurde uns bewusst, dass wir die Etappen unserer eigenen Arbeit bei anderen voraussetzten, weil wir sie zu oft schon wiederholt hatten. So soll diese Schrift dazu dienen, nicht alles zu wiederholen, aber von einem Terrain aus, das von jedem der Akzentologen geteilt (Luque Moreno, Stephens und Devine, Probert, Kiparsky, Lejeune und Bally) aber auch von jedem Gräzisten und jeder Gräzistin gemeistert wird, die verschiedenen Hypothesen zu testen, Argumente für und wieder zu entwickeln und so eine Hypothese zu schaffen, die auf die Texte applizierbar ist und zu sehen erlaubt, inwieweit die Akzentanalyse der Textinterpretation, der Metrik und der Musikologie hilfreich ist¹⁵.

¹⁴ Lascoux 2003; Steinrück 2003, 27-37 ; Lukinovich 2009; Lukinovich, Steinrück 2009.

¹⁵ In einem Ulmer Gymnasium haben wir im ersten Jahr mit dem Namen unserer Lateinlehrerin Mapping- und Akzentspiele getrieben zwischen *Blumentopf-erde* und *Blumento-pferde*. Das wäre bei französischsprachigen Schülern schwieriger. Zwar gibt es unter potenziell zweisprachigen Schülern in Grenzgebieten wie Fribourg/Freiburg oder Sierre/Siders (das Griechisch ist in Biel/Bienne als Schulfach heute abgeschafft) Ausnahmen, aber wenn man einem solchen Schüler (heute eher einer solchen Schülerin) mit dem normativen Expirationsakzent sagt, man müsse *kephalee* sprechen und schreiben, sind die Ergebnisse ebenso *kephalee*, *kephalee* wie *kephalee*. Diese Schüler hören die deutschen Akzente nicht und haben enorme Schwierigkeiten, das byzantinische Dreisilbengesetz anzuwenden, weil es schwer ist, das Vokabular mit dem Akzent zu lernen. Die Akzente werden daher oft nicht aktiv gelernt und müssen mühsam an der Universität nachgeholt werden. Da die deutsche oder russische Prosa-Praxis ohnehin von den Byzantinern und die Iktusskansion von Opitz stammt, und nicht nur historisch falsch ist sondern auch pädagogisch schwierig, hat die helveto-französische Gruppe angefangen, die griechischen Akzente in der Schule mit dem Dreizeitengesetz und dem musikalischen, besser gehörten Kontur-Akzent zu propagieren. Gegenüber dem Dreisilbengesetz wird dabei nichts gewonnen (ausser, dass die klassischen Athener nicht - wie die Byzantiner notgedrungen - mit Silben, sondern mit Vokalquantitäten arbeiteten und dass die Schüler nicht das ganze Vokabular

mit den Stammbetonungen» lernen müssen). Das Ergebnis war zunächst eine publizierte Einführung in den altgriechischen Akzent und dann auch Vorführungen und Übungen an der Schule, wie am collège Sainte Croix in Fribourg, nur für die zu schreibenden Hauptakzente:

Regel 1: In den meisten Fällen, aber immer bei konjugierten Formen, muss man, wo möglich, 3 Vokalzeiten vom Wortende zurückschreiten (Langvokal und Diphthong = 2 Zeiten, Kurzvokal = 1 Zeit), um die Aufwärtsbewegung, den graphischen Akut, zu setzen (dazu die Veränderung bei Kontraktion). Die nominalen «Ausnahmen» sind zu lernen (aber die vir-Tendenz und die pindarische Tendenz, Oxytona mit kurvokalischer Paenultima als Paroxytonon zu verwenden (cf. unten), zeigen, dass die Ausnahmen im Grunde meist historische Entwicklungen eines eher äolischen Systems sind).

Regel 2: Endungen auf -ai und -oi (ausser Optativ und Lokativ) werden im Attischen als geschlossene Silbe (oy, ay) mit Kurzvokalen gemessen: *legetay*. Regel 3: Wenn der Paenultimavokal lang und gleichzeitig der Ultimavokal kurz ist, tritt entweder eine rhythmische Extremkürzung (so Wifstrand) ein, oder besser, der Akzensandhi überlässt den letzten Vokal dem Übergang zum nächsten Wort. Die Dreizeitenzählung beginnt also mit dem Langvokal: *legeete*, *anthroopy*, *glootta*. Regel 4: Wenn dabei ein Akut auf die erste Zeit eines Langvokals/Diphthongs trifft, muss die Akzentkontur auf seiner zweiten Zeit absteigen (graphischer Zirkumflex): *oikoy*. Regel 5 (ein Regelkomplex) für den Nominalakzent als Ausnahmen: die vir-Tendenz, die Oxyton-Suffixe auf -ros, -los, die Paroxytonsuffixe wie -ulos, ilos, -iskos, (l)eos, Substantive auf -ion, usw., sowie *Labet eure Eltern in der Kneipe* und *Alle Kinder der Trojaner haben Ohren*. Regel 6: die byzantinische (eher unrichtige) Präpositionenpolitik: a) Vokalisch beginnende Monosyllaba tragen keinen, konsonantisch beginnende tragen einen Akzent (eis, ek, en, dasselbe für andere Partikeln). b) Zweisilbler haben den Akut (meist in Gravis gewandelt) auf der letzten Zeit: *meta*. Postpositionen werden anastropheiert: *goneoon para*. Regel 7: Oxytona (ausser *tís*, *tí*) tragen nur vor Interpunktion den graphischen Akut, innerhalb des Syntagmas den Gravis (diese eher der semantisch-syntaktischen Lektüre nützliche Regel wird in der Analyse nicht angewendet, selbst wenn es möglich ist, dass Oxytona als Halbsandhiakzente reduziert waren). Regel 8: Die ebenfalls das Dreizeitensystem respektierenden Enklitika-Regeln erlauben einen ersten Zugang zu den Sandhi-Regeln (*blabee tis* = *blabeē tis*). Die noch fehlenden Kenntnisse werden mit Übungen angeeignet.

I.

Welcher musikalische
Akzent?

2. Leerzeit

Wer behaupten will, der griechische Akzent sei im Grunde ein Abweichungsakzent wie der deutsche auch, selbst wenn diese Abweichung mit Tonhöhe geschaffen werde, muss mit dem gleichschenkligen Dreiecksbild kämpfen, das die alexandrinischen Papyri vom Zirkumflex geben (^): nach ihnen steigt der Ton auf dem ersten Zeitelement eines Langvokals (oder Diphthongs) und sinkt im selben Winkel auf dem zweiten Zeitelement. Kiparsky und andere brechen dieses Bild auf, um Abweichungsfunktion und Musikalität zu verbinden. In den vier folgenden Kapiteln geht es also im Grunde um die Natur des Zirkumflexes¹⁶.

Es gibt ein Kriterium der Akzentanalyse, das es erlaubt, verschiedene Theorien gleichzeitig zu testen, nämlich die Kombination von Akzentprofilen oder einfach die Wörterverbindung. Dazu brauchen wir die Beschreibung der Akzentform des ersten Wortes nach den Zeiteinheiten von hinten her, d.h. vom Wortende her. Dies wurde bereits weitgehend von der byzantinischen, Silben-orientierten Theorie geleistet:

Oxytonon	z.B. βωμός, hier umgeschrieben zu boomos
Paroxytonon lang,	z.B. philou
Paroxytonon kurz,	z.B. philos
Proparoxytonon lang	z.B. anthroopos
Proparoxytonon kurz	z.B. heteros
Perispomenon	z.B. boomou
Properispomenon	z.B. glootta

¹⁶ Bally 1945; Kiparsky 2000, 351-367.

Seltsamerweise gibt es keine Beschreibung der Akzentprofile vom Wortanfang an, wie wir sie zur Analyse von Akzentprofilverbindungen brauchen. Ich verwende daher die französischen Begriffe aus der DAMON-Tradition:

Primaigu,	Wort mit dem Akut auf der ersten Zeiteinheit z.B. <i>heteros</i> oder <i>gee</i>
Alteraignu,	Wort mit Akut auf der zweiten Zeiteinheit, z.B. <i>heterou</i> oder <i>gloottes</i> ¹⁷ .
Tierceaigu,	Wort mit Akut auf der dritten Zeiteinheit, z.B. <i>boomou</i> , <i>katharos</i> .
Quartaigu,	Wort mit Akut auf der vierten Zeiteinheit, z.B. <i>sophooterouon</i>
Usw.	

Wenn man alle Kombinationen durchgeht, ist die Enttäuschung gross, weil die meisten ungefähr gleich häufig auftreten, keine Vorliebe auszumachen ist, ausser vielleicht ein relativ selteneres Auftreten von Perispomenon und Alteraignu. Diese Kombination wird diachron gesehen interessant, weil diese relative Meidung in der Hochsprache mit dem musikalischen Akzent zusammen verschwindet, im 4./5. Jh¹⁸. Die Verbindung kann also etwas mit dem musikalischen Akzent zu tun haben. Warum sollten Verbindungen wie *boomou heterou* seltener sein als *boomou gee* oder *boomou katharou*? Nach der Kiparsky-Normton-Theorie dürfte *boomou heterou* nicht seltener sein als *philos heterou*, da der zweite Ton des Zirkumflexes von *boomou heterou* nur ein Normton sei und daher nicht anders als *philos heterou* als 0oo0oo (0 = akzentuierte Zeiteinheit, o nichtakzentuierte Zeiteinheit) zu lesen sei¹⁹. Das Problem mit den bereits veröffentlichten Daten dieser Untersuchung war, dass die meisten Leser die relative Seltenheit zu einer absoluten machten und nicht einsahen, warum *Zirkumflex + alteraignu* gemieden sei. Daher soll in diesem Kapitel ein überschaubares Corpus verwendet werden. Allgemein sind solche Verbindungen häufiger in der Komödie als in der Tragödie oder im Epos, in allen Dramen aber häufiger in den Sprechtexten als in den Liedern. Es scheint sich um eine Schludrigkeit in der Akzentharmonie zu handeln, die in ernsten Texten und in musikalischen seltener ist als in alltäglichen oder den Alltag mimenden Texten. Wir wählen daher einen hoch-ernsten Text, die Strophen und Antistrophen der ersten *Pythie* Pindars:

¹⁷ Hier wird eine für die Akzentuierung nützliche Umschrift praktiziert, welche die Vokalzeiten respektiert (langes omega = oo, ou = ou), die Konsonanten haben dagegen eher etwas von einer Translitterierung (man könnte in einer Transskription *gloodschees* schreiben statt *gloottes*). Auch die Vokalöffnung und die spiritus gehen dabei verloren.

¹⁸ Steinrück 2003, 27-37.

¹⁹ Gegen die Voraussetzung unseres Norm-Abweichungs-System in klassischer Zeit Steinrück, Laurent 2009.

P1a

Khruu- se- aa phor- mig gsa- pol- loo- nos ka yi- op- lo- ka- moon sun- di- kon moi- s1
 sar- kho-soi- oo- **noon** ke- lai- noo- pin de- pi oi ne- phe- laa nag- ku- loo kraa- a1
Taa se- reu-gon- tay me nap- laa- tou pu- ro sag- no- ta- tay h ek mu- **khoon** paa- s2
 Oi- o nait-naa sen me- lam- phul- lois de- de- tay ko- ru- **phajskai** pe- doo stroo- a2
 Ek the- **oon** gar maa- kha- nay paa- say bro- te- ai sa- re- **tajs kai** so- phoy kai s3
Ee ke nam-naa- sei- e noi- ai sen po- le- moi- si ma- kha's tlaa- mo- nip suu- a3
Too po- lin kei- naan the- od- maa- too su ne- leu- the- ri- aa h ul- li- dos stath- s4
Sdeu te- lei ai- ei de toi- au- taa na- me- naa pa ru- doo rai- sa nas- **tajs** a4
 Kai- ro neiph- theg- ksai- o pol- **loon pei** ra- ta sun- ta- nu- sai sen bra- **khei mei**- s5
 Ei ti kai phlau- ron pa- ai- thus- sei me- ga toi phe- re- tay par se- then pol- a5
 - U - - - U - - - U U - U U - h - U - / -
 tro SAS tro SADS hm PAD tro SAD
 4 1 1 1 2 1 1

P1b

saan kte- a- non **taa** sa- kou- ei men ba- si sag- la- i- aa sar- khaa pei- ton- s1
 tig le- pha- roo naa- du klaa ith- ron ka- te- khu- a so dek noos- soo nuu- gron a1
 gay po- ta- moy daa- me- rai- sin men pro- khe- on- ti ro- on kap- **nou ai**- tho- s2
 mnaa de kha- ras- soi sa- pan noo- ton po- ti- kek- li- me- non ken- **tei ei**- ee a2
 kher- si bi- aa- tay pe- rig- loos- soy te- phu nan- dra de- goo kei- no nai- nee- s3
khaa pa- re- mei naa- ni khu- ris- kon to the- **oon pa**- la- mais ti- maa noi- aa a3
 maa si- e- roo nen no- moi sek- tis- se the- lon- ti de pam- phu- **loukai** maa s4
kai ba- si- leu- sin di- ak- ri- nei ne- tu- mon lo- go nan- throo- poon sun toi a4
 oo ne- pe- tay moo- mo san- throo- poo na- po gar ko- ro sam- bluu- nei ai- aa- s5
loon ta- mi- aa ses- si pol- loy mar- tu- re- am- pho- te- roy pis- toy eu- an- a5
 - U U - - U - - - U U - U U - - - X h - -
 cho SAD tro SAS 7 PAS sp SADS
 1 1 1 1 2

P1c

tay da- oi- doy saa- ma- si naa- gee- si- kho- roo no- po- tan pro- oi- mi- oo s1
 noo- to nai- oo- rei te- ais ri- pai- si ka- tas- kho- me- nos kai gar bi- aa- a1
 nal le- norph- nai- sin pe- traas phoi- nis- sa ku- lin- do- me- naa phlok- ses ba- thei- s2
 sdeu ti nei- ee an- da- nein os tou te- phe- pei so- ro seu- kar- poi- o gai- a2
 say me- noi- noo nel- po- may mee khal- ko- pa- raa- o na- kon tho- sei ta- goo- s3
 nou- ti sel- laa- noon dre- pei plou- tou ste- pha- noo ma- ge- roo- khon **nuun** ge maan a3
 nee- ra- klei- **daa** nek- go- noyh okh- thai su- po- taa- u- ge- tou nai- on- te sai- s4
 tin ke naa- gee- tee ra- nee rui- **oo** te- pi- tel- lo- me- nos daa- mon ge- rai- a4
 nees ta- khei- aa sel- pi- da sas- **too** na- ko- aa kru- phi- on thu- mon ba- ruu- s5
 thei de- nor- **gaa** par- me- noo nei- per ti phi- lei sa- ko- aa naa- dei- a nai- a5
 - U - - - U X h - - U U - U U - X - U -
 tro SADS cr PAS en SAD cr SAS
 1 1 1 2 1 1 1

P1d

nam- <u>bo-</u>	<u>laas</u> <u>teu-</u>	<u>khee</u> <u>se-</u>	<u>le-</u>	<u>lis-</u>	<u>do-</u>	<u>me-naa</u> <u>kai</u>	<u>to</u>	<u>naikh-maa-</u> <u>taan</u>	<u>ke-</u> <u>rau-</u>	<u>non</u>	s1
<u>taa</u> <u>sa-</u>	<u>rees</u> <u>traa-</u> <u>khej-</u>	<u>a</u> <u>na-</u>	<u>neu-</u>	<u>the</u>	<u>li-</u> <u>pooneg-</u>	<u>khe-</u>	<u>oo</u>	<u>nak-</u> <u>maa</u>	<u>ni-</u> <u>ai-</u>	<u>nei</u>	a1
<u>an</u> <u>phe-</u>	<u>rei</u> <u>pon-</u>	<u>tou</u> <u>pla-</u> <u>ka</u>	<u>sun</u> <u>pa-</u>	<u>ta-</u> <u>gookej-</u>	<u>no</u>	<u>daa-</u> <u>phais-toi-</u>	<u>o</u>	<u>krou-</u> <u>nou</u>		s2	
<u>aas</u> <u>me-</u>	<u>too-</u> <u>pon</u>	<u>tou</u> <u>me</u>	<u>ne-</u>	<u>poo-</u> <u>nu-</u>	<u>mi-</u> <u>aan</u> <u>klej-</u>	<u>no</u>	<u>soi-</u> <u>kis-</u>	<u>tee</u> <u>re-</u> <u>kuu-</u> <u>daa-</u>		a2	
<u>nos</u> <u>ba-</u>	<u>lei</u> <u>nek-</u>	<u>soo</u> <u>pa-</u> <u>la-</u>	<u>maa</u> <u>do-</u>	<u>ne-</u> <u>oonmak-</u>	<u>ra</u>	<u>der</u> <u>rip-</u>	<u>sai</u> <u>sa-</u> <u>meu-</u> <u>sas</u>		s3		
<u>teen</u> <u>phi-</u>	<u>lok-</u> <u>tee-</u> <u>taa-</u>	<u>o</u> <u>di-</u>	<u>kaa</u> <u>ne-</u>	<u>phe-</u> <u>poo-</u> <u>nes-</u>	<u>tra-</u>	<u>teu-</u> <u>thee</u> <u>sun</u>	<u>da-</u> <u>nag-</u> <u>kaa</u>		a3		
<u>ei</u> <u>me-</u>	<u>nein</u> <u>teth-</u> <u>moi-</u>	<u>si</u> <u>ne</u>	<u>nai-</u> <u>gi-</u>	<u>mi-</u> <u>ou</u> <u>doo-</u>	<u>ri-</u>	<u>ei</u> <u>ses-</u> <u>khon</u>	<u>da-</u> <u>muk-</u> <u>laa</u>		s4		
<u>roon</u> <u>tra-</u>	<u>poi</u> <u>sum-</u> <u>phoo-</u> <u>no</u>	<u>ne</u>	<u>see-</u> <u>su-</u>	<u>khi-</u> <u>aan</u> <u>lis-</u>	<u>so-</u>	<u>may</u> <u>neu-</u> <u>son</u>	<u>Kro-</u> <u>ni-</u> <u>oo</u>		a4		
<u>nei</u> <u>ma-</u>	<u>lis</u> <u>Tes-</u> <u>thloi-</u>	<u>si</u> <u>ne</u>	<u>pal-</u> <u>lo-</u>	<u>tri-</u> <u>oi</u> <u>sal</u>	<u>lo-</u>	<u>moos</u> <u>kres-</u> <u>son</u>	<u>ga</u> <u>roik-</u> <u>tir-</u>		s5		
<u>ei</u> <u>klu-</u>	<u>ein</u> <u>Mee</u> <u>kam-</u> <u>ne</u>	<u>li-</u>	<u>aan</u> <u>da-</u>	<u>pa-</u> <u>nai</u> <u>sek-</u>	<u>si-</u>	<u>ei</u> <u>doos-</u> <u>per</u>	<u>ku-</u> <u>ber-</u> <u>naa-</u>		a5		
-	U	-	-	U	U	-	U	-	-	U	X
cr	SADS pros			PAS le			SAS				

1

P1e

shen- <u>nu-</u>	<u>ei</u> <u>sai-</u>	<u>e-</u>	<u>na-</u> <u>Qu</u>	<u>pu-</u>	<u>ro</u>	<u>seu-dei</u> <u>da-</u>	<u>nas</u> <u>kaap-</u> <u>too</u>	<u>dj-o</u> <u>sai-</u> <u>e-</u> <u>to</u> <u>soo-</u>	s1		
<u>kar-</u> <u>di-</u>	<u>aan</u> <u>koo-</u>	<u>ma-</u>	<u>tj</u> <u>Ke-</u> <u>la</u>	<u>de</u>	<u>kai</u> <u>dai-</u> <u>mo-</u>	<u>noon</u> <u>thel-</u> <u>gei-</u> <u>phre-</u> <u>na</u>	<u>sam-</u> <u>phide</u> <u>laa-</u>	a1			
<u>ser-</u> <u>pe-</u>	<u>ton</u> <u>dei-</u>	<u>no-</u>	<u>ta-</u> <u>tou</u> <u>sa-</u>	<u>na-</u>	<u>pem-</u> <u>peite-</u>	<u>ras</u> <u>men</u> <u>thau-</u> <u>ma-</u>	<u>si-</u> <u>on</u> <u>pro-</u> <u>si-</u> <u>des-</u>	s2			
<u>nen</u> <u>po-</u>	<u>lin</u> <u>gei-</u>	<u>to-</u>	<u>na</u> <u>puu-</u>	<u>thi-</u>	<u>a-</u>	<u>dos</u> <u>den</u> <u>dro-</u>	<u>moo</u> <u>kaa-</u> <u>ruuk</u> <u>sa-</u> <u>ne-</u> <u>ei-</u>	<u>pe</u> <u>ni</u> <u>nag-</u>	a2		
<u>than-</u> <u>ti-</u>	<u>ou</u> <u>sei</u> <u>ga</u>	<u>ro</u> <u>paas</u>	<u>khro-</u> <u>no</u>	<u>sol-</u> <u>bonne</u>	<u>nou-</u> <u>too</u>	<u>kai</u> <u>kte-</u> <u>a-</u> <u>noon</u>	<u>do-</u> <u>si-</u> <u>neu-</u>	s3			
<u>nin</u> <u>phi-</u>	<u>lon</u> <u>kai</u> <u>tj</u>	<u>se-</u> <u>oon</u>	<u>me-</u> <u>ga-</u>	<u>laa-</u> <u>noore-</u>	<u>saa-</u>	<u>nen</u> <u>phan-</u> <u>ti</u> <u>de</u>	<u>laam-</u> <u>no-</u> <u>the</u> <u>nel-</u>	a3			
<u>sol-</u> <u>bi-</u>	<u>oy</u> <u>pind-</u>	<u>do-</u>	<u>the</u> <u>nor-</u>	<u>nu-</u> <u>me-</u>	<u>noyleu-</u> <u>ko-</u>	<u>poo-</u> <u>loon</u>	<u>tun-</u> <u>da-</u> <u>ri-</u> <u>daan</u> <u>ba-</u> <u>thu-</u> <u>dok-</u>	s4			
<u>nee-</u> <u>me-</u>	<u>ro</u> <u>noph-</u>	<u>ra</u>	<u>ka-</u> <u>toi-</u>	<u>ko</u> <u>no</u>	<u>phoi-</u> <u>niikso</u>	<u>tur-</u> <u>saa-</u>	<u>noon</u> <u>ta-</u> <u>la-</u> <u>laa-</u> <u>tu</u> <u>se-</u> <u>khee</u>	a4			
<u>mouph-</u> <u>tho-</u> <u>nos</u>	<u>mee</u> <u>pa-</u>	<u>ri-</u> <u>ei</u> <u>ka-</u>	<u>la</u>	<u>noo-</u> <u>maa</u> <u>di-</u>	<u>kai-</u> <u>oo</u>	<u>pee-</u> <u>da-</u> <u>li-</u> <u>oo</u>	<u>stra-</u> <u>to</u> <u>nap-</u>	s5			
<u>taa</u> <u>sa-</u>	<u>nee</u> <u>ris-</u>	<u>ti-</u>	<u>o</u> <u>naa-</u>	<u>ne-</u> <u>mo-</u>	<u>en</u> <u>mee</u> <u>do-</u>	<u>loo-</u> <u>thee</u> <u>soo</u>	<u>phi-</u> <u>leker-</u> <u>de-</u> <u>si</u> <u>nen-</u>	a5			
-	U	X/	-	U	U	-	-	U	U	-	U
iambus	PAS hemiepes			SAS trochaeus			SAS hemiepes			SADS	

1

1

1

P1f

<u>kei-</u> <u>an</u>	<u>pte-</u>	<u>ru</u> <u>gam-</u>	<u>pho-</u> <u>te-</u>	<u>Roo-</u> <u>then</u>	<u>kha-</u> <u>lak-</u>	<u>sai</u>	s1
<u>toi-</u> <u>daa</u>	<u>so-</u>	<u>phi-</u> <u>aa</u>	<u>ba-</u> <u>thu-</u>	<u>Kol-</u> <u>poon</u>	<u>te</u> <u>moi-</u> <u>saa</u>	a1	
<u>thay</u> <u>thau-</u>	<u>ma</u>	<u>de</u> <u>kai</u>	<u>pa-</u> <u>re-</u>	<u>On-</u> <u>too</u>	<u>na-</u> <u>kou-</u> <u>say</u>	h s2	
<u>gel-</u> <u>loo</u>	<u>ni-</u>	<u>e-</u> <u>roo-</u>	<u>no</u> <u>su-</u>	<u>Per</u> <u>kal-</u>	<u>li-</u> <u>nji-</u> <u>kou</u>	ha2	
<u>thuu-</u> <u>noi</u>	<u>ka-</u>	<u>ma-</u> <u>toon</u>	<u>de-</u> <u>pi-</u>	<u>Laa-</u> <u>sin</u>	<u>pa-</u> <u>ras-</u> <u>khoi</u>	s3	
<u>kei</u> <u>tei-</u>	<u>ro-</u>	<u>me-</u> <u>non</u>	<u>me-</u> <u>ta-</u>	<u>Baa-</u> <u>son-</u>	<u>ta</u> <u>sel-</u> <u>thein</u>	a3	
<u>soy</u> <u>gei-</u>	<u>to-</u>	<u>ne</u> <u>soon</u>	<u>kle-</u> <u>o-</u>	<u>San-</u> <u>thee-</u>	<u>se</u> <u>naikh-</u> <u>maas</u>	s4	
<u>nau-</u> <u>sis-</u>	<u>to-</u>	<u>no</u> <u>nub-</u>	<u>ri-</u> <u>ni-</u>	<u>Doon</u> <u>taan</u>	<u>pro</u> <u>kuu-</u> <u>maas</u>	a4	
<u>seu-</u> <u>dei</u>	<u>de</u>	<u>pro</u> <u>sak-</u>	<u>mo-</u> <u>ni</u>	<u>Khal-</u> <u>keu-</u>	<u>e</u> <u>gloos-</u> <u>san</u>	s5	
<u>tra-</u> <u>pe-</u> <u>loi</u>	<u>so-</u>	<u>pi-</u> <u>thom-</u>	<u>bro-</u> <u>to</u>	<u>Nau-</u> <u>khee-</u> <u>ma</u>	<u>dok-</u> <u>saa</u>	a5	
<u>UU</u>	-	U	-	U	U	-	-h
prosodiacus	1			SAS trochaeus			

1

1

Die Untersuchung der Silbenketten zeigt eine Vorliebe des Perispomenon vor Alteraigu (beide fettgedruckt in der Analyse und in der Rechnung unter der metrischen Analyse aufgenommen: die erste Zeile nimmt Perispomenon + andere Formen auf, die zweite Perispomenon + Alteraigu) für Übergänge von einer metrischen Einheit zur folgenden. Dieses eher schwache Verhältnis der

absoluten Zahlen (7 an metrischen Grenzen gegen 5 innerhalb der metrischen Einheiten, gezählt in der zweiten Zeile unter der metrischen Analyse) verstärkt sich, wenn man berechnet, wieviel Möglichkeiten (d.h. wieviel Perispomena, gezählt in der ersten Zeile nach der metrischen Analyse) für ein solches Ereignis gegeben sind: Es sind deutlich mehr innerhalb der metrischen Einheiten (22) als an ihren Grenzen (9), aber wenn die innereinheitlichen Perispomena nur in 1/8 der Fälle die Gelegenheit zu dieser Verbindung nutzen, so sind es mehr als die Hälfte (58%) an den metrischen Grenzen. Es gibt im Corpus noch ein Phänomen, das hier weggelassen und im Kapitel über die Akutsummierung erklärt wird. Diese Verhältnisse sehen im ganzen Corpus so aus:

ODE	PERIS + ALT GRENZE	INNERHALB	PERIS + ANDRE, GRENZE	INNERHALB
N1	8	6	2	14
N2	3	1	1	6
N3	7	1	5	12
N4	6	0	7	11
N5	4	4	4	6
N6	2	0	7	5
N8	3	0	1	10
N9	5	7	8	10
N10	11	6	9	13
N11	4	0	1	6
I1	13	4	3	10
I2	3	5	1	13
I3/4	2	1	1	6
I5	8	4	4	21
I6	8	2	2	15
I7	6	1	6	10
P4	26	16	14	35
P5	5	4	6	18
P6	5	1	7	7
P7	1	0	4	2
P8	12	5	13	21
P9	6	3	13	18
P10	7	1	6	19
P11	3	3	3	18
P12	3	2	0	10
	161	77	130	316 Faktor 5
O1	5	3	13	26
O2	5	6	13	23

O3	3	1	8	16
O4	2	1	2	3
O5	2	1	5	11
O6	9	9	9	38
O7	13	5	10	21
O8	6	5	6	16
O9	6	3	6	26
O10	5	8	5	11
O11	4	3	0	1
O12	0	0	2	2
O13	8	5	8	22
O14	2	3	2	8
	70	53	89	223
	231	130	219	539 Faktor 4

Die Perispomena, die nach Kiparsky sich vor alteraigu gleich verhalten sollten wie Paroxytona (*geē heteroon* = *philos heteroon*) und keine Probleme bieten, scheinen in dieser Verbindung gemieden und viermal mehr an Pausen oder metrische Grenzen plaziert zu werden als innerhalb einer prosodischen Kette und als erwartet. Wenn die metrischen Verbindungen oder Pausen eine Art Abfallkorb für schlechte Akzentverbindungen sind, dann scheint die Verbindung Perispomenon - Alteraigu nicht nur diachronisch gemieden zu werden, sondern sich auch in der Metrik eines Lieds ähnlich zu verhalten wie ein anderes im Innern eines Kolons oder Metrions gemiedenes Phänomen, nämlich der Vokalhiat. Dies ist das deutliche Ergebnis der Verhältnisse des Auftretens von Perisp+ alteraigu: 231 mal an Kolon- oder Metrumsgrenze in Pausa oder Synaphie, nur 130 mal im Innern von Einheiten, obwohl die Chancen für Perisp+alteraigu dort viel höher sind, wie der Vergleich mit dem Ereignis Perisp + andere andeuten kann: 219 an metrischer Grenze, 539 im Innern, also genau das umgekehrte Verhältnis. Wenn die Verteilung ungestört wäre, dann müssten doppelt so viele Perisp + Alteraigu im Innern auftauchen als an metrischer Grenze, etwa 260. Wenn ein sprachliches Ereignis sich an der metrischen Grenze häufiger findet als im Innern, dann heisst das, dass es unerwünscht, aber nicht ganz vermeidbar ist und dort weniger gemieden wird, wo es nicht stört, an den Pausen und sogar an lexikalischer Synaphie.

Wenn also Perispomenon vor Alteraigu so etwas wie ein akzentueller Hiatus ist, dann muss gerade diese Verbindung eine akzentuelle Harmonie im Sinne des Dionysios Thrax unmöglich machen. Nun sind diese Verbindungen in der Kiparsky-Hypothese nicht anders zu behandeln als kurze Paroxytona von Alteraigu und diese Verbindung scheint nicht beim Sprechen oder Verbinden

zu stören. Wenn man aber von der Hypothese ausgeht, dass es nicht nur graphische, sondern auch prosodische, sprachliche Zirkumflexe gab, d.h. dass das graphisch gut bezeugte Auf und Ab auf einem Langvokal die Melodie abschliesst und nun nicht ein Normton folgt, sondern ein neuer Aufton, dann erklären sich die Schwierigkeiten dieser Verbindung: Die Melodie kann auf der ersten Minimalzeit des Alteraigu zwar aufsteigen, hat aber nicht mehr genügend Zeit um abzustiegen, da der nächste Aufton im Alteraigu schon auf der zweiten Minimalzeit folgt. Ausser dem Perispomenon vor dem seltenen Quartaigu mit einem Langvokal am Wortanfang gibt es sonst keine andere Verbindung, welche diese Schwierigkeit bietet. Da Luque-Moreno-Kiparsky mit ihrem Postulat der Absenz von Zirkumflexen dieses Phänomen nicht erklären können, wird hier aufgrund von Daten, die noch keinerlei hypothetische Akzente voraussetzen, und mit besserem Recht gefordert, dass nicht nur der Zirkumflex und damit die Theorie von Stephens und Devine eine Realität haben, sondern auch die nicht von graphischen Akzenten gesicherten Auf- und Abwärtsbewegungen, dass es also einen Nebenakzent in und zwischen den Wörtern gibt, der es erlaubt, die kontinuierliche ruhelose Bewegung zu schaffen, von welcher Aristoteles, Aristoxenos und etwas weniger deutlich auch Dionysios Thrax sprechen.

3.

Zweites Argument für den Zirkumflex: Properispomenon wider Oxytonon

Nach Schwyzer-Debrunner, Bally oder Bader ist die Akzentstelle²⁰ eine Sache des Morphems. Denn es gebe Tendenzen, welche den (Haupt)Akut an die Verbindung (terminaison) von Themavokal und Endung binden, andere Tendenzen fixieren ihn auf die Wurzel, andere aufs Suffix. So kann man zwar keine absolute Regel aufstellen, aber rein deskriptiv mit einem Regelsystem und Ausnahmen arbeiten. Bally 1997, § 99 sagt z.B. dass nomina actionis auf –os (zweite Deklination) anaklitisch seien. Er zitiert nur eine Ausnahme (loigos), aber wir werden sehen, dass diese Ausnahme eigentlich die Regel in einem kleineren Rahmen ist. Die Substantive und Adjektive auf –ros seien allgemein akrotonisch, aber Bally muss 8 Ausnahmen zitieren, bei welchen z.B. kouros, tauros, khoiros, kleeros, khooros immer noch fehlen.

Die allgemeine Tendenz, die in diesem Kapitel beschrieben wird, versucht, verschiedene Akzentuierungen nicht induktiv auffädelnd, sondern deduktiv, nicht diachron sondern synchron mittels der These des Konturakzentes als eine einzige Tendenz zu erklären. Dafür betrifft sie nur ein kleines Corpus: nicht alle Substantive auf –os, sondern nur die Zweisilbler dieser Deklination, welche in der ersten Silbe einen Langvokal oder einen Diphthong haben, in der zweiten das kurze Omikron: zum Beispiel Wörter wie muuthos, eine Kombination, die uns die Wahl zwischen Properispomenon und Oxytonon lässt.

Man könnte die Tendenz *virum* nennen, weil sie meist Masculina betrifft und als Kriterium die Stimmhaftigkeit der Konsonanten im Wurzelauslaut verwendet, vor allem das Digamma (v), das r und das m, und nicht, aus noch

²⁰ Schon dieser Terminus setzt bereits eine Normtontheorie voraus, bevor sie bewiesen ist, aber man kann einfach von Aufwärtsbewegung oder unklarer von Akut sprechen : Bally 1945 Schwyzer, Debrunner 1968, Bader 1974.

zu erklärenden Gründen l oder n. Das aus dem *LSJ* stammende corpus beträgt 126 Wörter.

Tendenz *virum*: Ein zweisilbiges suffixloses Masculinum oder Femininum (kein Eigennamen) der Deklination auf –os, dessen erster Langvokal von einem stimmhaften Konsonant (r, m, digamma v, oder einem anderen stimmhaften Muta gefolgt wird, ist oxyton. Wenn der erste Langvokal auf einen stimmlosen Konsonanten ausgeht, auf keinen Konsonanten oder auf l und n (mehr oder weniger der Rest), ist das Wort ein Properispomenon. Es gibt 20 Ausnahmen auf 126 Beispiele, d.h. 16%: *khruusos*, *kroossos*, *seekos*, *loptos*, *oimos*, *koomos*?, *timos*, *strouthos*, *soubos*, (unbekanntes Tier), *khoiros*, *kleeros* (Los), *khooros*, *iios* (Gift), *peeos* (Verwandter):

Properispomena mit stimmlosem Konsonant:

th : *muuthos*, *sduuthos* (Bier), *aiithos* (Wärme) (3 gegen 1 Oxyton)

k : *thookos* (Sitz), *oikos* (Haus), *biikos* (Krug), *boukos* (Hirte)?, *daukos* (Wagemutiger), *kaukos* (Becher), *koukkos* (Kuckuck), *kneekos* (Kartham) (8 gegen 1 Oxyton)

p : *keepos* (Garten), *rhoopos* (Winziges), *skoiipos* (Wand), *laiipos* (Kinäde), *piipos* (Specht), *doupos* (Getöse), *iiipos* (Gewicht) (8 gegen 0 Oxytona)

t : *siiitos* (Getreide), *rheitos* (Gegenstand), *oiktos* (Jammer), *ploutos* (Reichtum), *ootos* (Eule), *phoitos* (Besuch), *koitos* (Bett) (7 gegen 1 Oxyton)

s : *neesos* (Insel), *oisos* (agnus castus), *geisos* (Dacherker), *kausos* (Fieber) (4 gegen 2 Oxytona)

kh : *ekkhos* (Laut), *soukhos* (Krokodil), *stoiikhos* (Reihe), *toiikhos* (Mauer), *teukhros* (Bruder), *bleekhros* (5 gegen 0 Oxytona)

ph : (hee), *tuuphos* (Fieber), *pseephos* (Stein), *griiphos* (Netz) (3 gegen 0 Oxytona)

0 : *theios* (Onkel, Subst. Adj. ?), *thuios* (Monatsname), *dmooos* (Diener), *laaos* (Stein) (4 gegen 2 Oxytona)

42 Properispomena gegen 7 Oxytona oder 13% gegen 87%.

Oxytona mit stimmhaftem Konsonant:

m : *thuumos* (Reaktionorgan), *boomos* (Altar), *liimos* (Hunger), *sdoomos* (Bouillon), *loimos* (Plage), *kneemos* (Hügel), *rhuumos* (Deichsel), *kruumos* (Kälte), *thoomos* (Haufen), *keemos* (Maulkorb), *deimos* (Furcht) ?, *druumos* (Dickicht), *haimos* (Strauch) (12 gegen 3 Properispomena)

r : *tuuros* (Käse), *meeros* (Schenkel), (s) *piuros* (Weizen), *sooros* (Haufen), *stauros* (Pfahl), *blooros* (Feigenblatt), *phrouros* (Wache), *glouros* (Gold), *thairos* (Specht), *keeros* (Wachs) (10 gegen 3 Properispomena)

v : *laavos* (Volk), *naavos* (Tempel), *huivovos* (Sohn), *gloivovos* (Gummi), *kloivovos* (Hundehalsband), *kriivovos* (Bock) (6 gegen 0 Properispomena)

g : *heegos* (Scout), *loigos* (Pest), *taagos* (Chef), *pheegos* (Buche), *psuugovos* ?, *kraugovos* (Specht) (6 gegen 0 Properispomena)

d : ooidos (Sänger), oudos (Schwelle) (2 gegen 0 Properispomena)

b : (0 gegen 1 Properispomenon)

36 Oxytona gegen 7 Properispomena, oder 16% gegen 84%

Von dem Corpus wurden jene Substantive ausgeschlossen, die ihren Sinn allein durch Akzentveränderung unterscheiden wie *oomos* (roh) und *oomos* (Schulter), *deemos* (Land) und *deemos* (Fett), *kairos* (geschürzter Knoten) und *kairos* (der richtige Zeitpunkt), die kein Argument für die eine oder andere Seite bilden, aber sich gut mit der Konturtheorie erklären lassen.

Es gibt noch einen anderen Fall akzentueller Dissimilation zwischen den Adjektivsuffixen auf -los und -nos, die meist oxyton sind, und den Substantiven dieses Typs. Bally sieht sie in Verbindung mit den Masculina auf -nos und -los ganz allgemein, welche meist anaklitisch seien (ausser *ouranos*, *keranos*, *orphanos*, *plunos*, aber aus unserem kleinen Subcorpus gesellen sich schon noch die Ausnahmen *bounos*, (Berg), *gounos* (Hügel), *phaanos* (Fackel), *grunos*) dazu.

Properispomena mit l und n :

l : doulos, helos, bolos, sdelos, helos, palos (Pfahl), pilos (Hut), polos, skolos, stulos, tilos, thrulos (Geflüster), elos (Kette), kelos (Esel)

14 gegen 3 Oxytona : *kheelos* (Truhe), *khiilos* (Heu), *kaulos* (Röhre).

n : Oinos, threnos, dinos, penos (Stoff), plemnos (Schaum), skeenos (Zelt), ognos (Preis), skhoinos (Schilf), skhinos (Masticha), phruunos, gognos (Sitz ?), thraanos (Bank), kognos (Zapfen)

13 gegen 4 Oxytona :

Die Tendenz erklärt sich nicht mehr durch Morpheme, auch nicht durch indoeuropäisches Erbe (cf. *nasvos*?, das *naavos* wird), vor allem aber gibt die Normtontheorie für den zweiten Teil des Zirkumflexes keine Erklärung für die Tendenz. Aber sie erklärt sich gut mit der Wahl der Kontur, welche ein frühgriechischer oder klassischer Sprecher treffen muss zwischen dem primären und dem sekundären Akzent: Von der Bewegung her sind *deemos*, „Land“, und *deemos*, „Fett“, ähnlich, aber die Bedeutungsunterscheidung lädt dazu ein, eine *oxeia* erst nach dem *m* zu sprechen, was die zwei Vokalzeiten der ersten Silbe von 2 auf 2,5 dehnt und die Zirkumflexkontour abflacht, d.h. weniger wahrnehmbar macht und der folgenden Aufwärtsbewegung mehr Höhe gäbe, einen Akut auf dem Omikron (*deemos*). Die Bedeutung „Land und Volk“, hingegen zwingt den Schauspieler in den *Rittern* des Aristophanes, den Zirkumflex höher zu sprechen und das *m* als Konsonant zu behandeln, der eher zur folgenden Silbe gehört (*deemos*). Diese Spannung zwischen

zwei Aussprachen ist nützlich, wenn es darum geht, den Spezialisten des *deemos* zu finden und auf einen Spezialisten des *deemos* zu verfallen, einen Wurstverkäufer, der in allen Kulturen zwar auch Fleisch feilbietet, aber es mit allem Möglichen zu strecken weiss. Das Wortspiel ist mindestens so alt wie die *Odyssee* (Demo-dokos „erhält Fett“) oder die Lieder des Alkaios (die Könige, die Fettester, verschlingen das „Volk“) lässt sich dank der Instabilität des Akzents in Szene setzen. Im Vers 720 muss der Wurstverkäufer beweisen, dass er etwas fürs Volk tun kann und er zeigt, dass er es breit und und fest machen kann.

δύναμαι ποεῖν τὸν δῆμον εὐρὺν καὶ στενόν.

Der Artikelakzent, der laut Herodian keineswegs inexistent ist, schafft wohl eine Summierung (dazu das Kapitel *Akutsummierung*), die den Zirkumflex des Volkes verlängert, dem sekundären Zirkumflex des Wortes für Fett ähnlich macht. Das folgende tierceaiigu verlangt einen starken Sekundärakzent auf dem Omikron von δῆμον, so dass das Wort nahe an *deemon* ist. Das Publikum, das bei einem Wurstverkäufer das Objekt Fett erwartet, darf hier ohne viel Schwierigkeiten, *Fett* in *Volk* hören. Dass die verschiedene Zugehörigkeit von Liquiden zur Akzentpraxis gehört, zeigt auch das Lachen des Publikums über den Akzentfehler des Schauspielers Hegelochos, der im *Orest* des Euripides 279 das elidierte Wort *galeena* (γαλήνη) so aussprach, als ob es sich unelidiert um *galeen* (γαλήνη) handelte und so die Meeresstille zum Wiesel machte.

Wo keine semantische Dublette vorliegt, kann der Akzent mit 80% Sicherheit vorausgesagt werden: Bei *thuumos* muss das (suffixale) *m* dazu bringen, das Melos *thuumos* zu sprechen, weil das *m* den Zirkumflex dehnt. Im Falle von *muuthos*, erlaubt es das stimmlose *th*, einen engeren Zirkumflex zu sprechen wie in dem engen Lauf um den kampteer in der Periodendefinition des Aristoteles: der Zirkumflex wird so zum Hauptakzent. Die Ausnahmen der Substantive auf *n*, *rhiinos* (Haut), *krounos* (Quelle), *bounos* (Berg), *gounos* (Hügel), haben ein Element gemein, das die Ausnahme von der Tendenz mit denselben Kriterien erklärt: nämlich einen stimmhaften Konsonant (r, b, g) nicht am Ende des ersten Vokals, sondern am Anfang, was dieselbe Wirkung haben kann, die Abflachung des Zirkumflexes zum Sekundärakzent.

Wenn also Kiparsky oder Luque-Moreno mit ihrer Tiefenstruktur-Hypothese recht hätten und der Zirkumflex rein graphischer Natur wäre, wenn heteros und glootta das gleiche Akzent-Pattern hätten oder gee und philos, dann gäbe es nicht die Konzentration von Perispomenon + Alteraigu an metrischen Grenzen, dann müssten zweisilbige -os-Substantive mit Langvokal vor stimmhaf-

ten Konsonant zu mindestens 50% Properispomena sein. Beides ist jedoch nicht der Fall. Beide Verhältnisse sprechen also eher für die sprachliche Existenz eines Kontraktes der einen abgeschlossenen Zirkumflex auf einem Langvokal möglich macht

4.

Akutsummierung (drittes Argument für den Zirkumflex)

Καὶ τὰς ὀξύτητας μεταβάλλομεν οἶον Διὶ φίλος τοῦτο ἵνα ἀντὶ ῥήματος ὄνομα ἡμῖν γένηται τό τε ἕτερον αὐτόθεν ἰῶτα ἐξείλομεν καὶ ἀντὶ ὀξεΐας τῆς μέσης συλλαβῆς βαρεῖαν ἐφθεγξάμεθα. ἄλλων δὲ τοῦναντίον ἐμβάλλομεν γράμματα, τὰ δὲ βαρύτερα φθεγγόμεθα (Platon, *Kratylos*, 399a-b).

Wir ändern auch die aufsteigenden Töne wie jene Formel *Dii philos*, damit aus einem Ausdruck ein Nomen entstehe (*diphilos*), und eines der zwei Jotas streichen wir und sprechen statt des Akuts der Mittelsilbe einen Gravis. Bei andern Wörtern fügen wir einen Laut hinzu, anderes sprechen wir tiefer.

Der Ausdruck *Dii philos*, „dem Zeus lieb“, wird zum Adjektiv *diphilos*, „Zeuslieb“, dadurch dass die mittlere Silbe *phi* nun nicht mehr einen Aufwärtston (wie in *Dii philos*) habe sondern einen Abwärtston. Das zeigt zunächst nur, dass der Gravis wirklich als eine Akzentbewegung eigenen Rechts betrachtet wird. Interessant aber ist, dass dabei der Akut von *Dii* ganz vergessen wird, vorausgesetzt auch in *Dii philos* als eine kontinuierliche Bewegung in dem Ausdruck wie im Adjektiv. Stephens und Divine wie später Hagel schliessen daraus, dass die beiden Akute eine einzige Additionsbewegung machen, so dass das rheema und das onoma je eine einzige Akzentbewegung haben.

Zwei solche addierte Akute bilden in musikalischer Melodienotierung ein Absteigen oder schwaches Aufsteigen auf dem ersten Akut und ein starkes Aufsteigen auf dem zweiten. Drei solcher Akute hintereinander finden sich bei Aristophanes, bei Pindar in der Beschreibung langer Distanzen, bei Aischylos, wenn Gespenster erscheinen. Da sich nach diesen Kombinationen gerade innerhalb einer metrischen Einheit gerne Leerzeiten finden, kann man annehmen, dass die Summierung auch zu etwas längeren Melodiekurven führt.

Im Corpus der *Ritterstellen*, an welchen drei Akute aufeinander folgen, gibt es einen Vers, an welchem der von Aristophanes systematisch verfolgte Chef der Demokratenpartei dafür angeklagt wird, dass er das, was General Nikias lange nicht geschafft hatte, einen Sieg über die Spartaner in Pylos, mit einem Handstreich erledigt hat und Nikias bestohlen habe, indem er nicht in Pylos geblieben ist, sondern unglaublich schnell nach Athen zurückkehrte und sich der Versammlung wohl etwas unfair als alleiniger Sieger präsentierte. Aristophanes karikiert ihn als eine Art Koloss von Rhodos, der den einen Fuss in Pylos, den andern in Athen hat. Diese Figur ist typisch für Aristophanes und impliziert immer wieder die Summierung dreier Akute, welche, so kann man auch aus Aischylos entnehmen, einen langgezogenen, gespensterhaften oder Honeggerschen Schleifton produziert, der gut zum Bild der grossen Distanz in einem Schritt passt (76f.).

ἔφορᾶ γὰρ αὐτὸς πάντ᾿. Ἐχει γὰρ τὸ σκέλος
 e- pho- **raa ga rau-** tos pan te- kheī gar tos ke-los
 τὸ μὲν ἐν Πύλῳ, τὸ δ' ἕτερον ἐν τήγκλησίᾳ.
 To me nen pu- **loo to de- te-ro** nen tek- klee- si- **aa**

Dasselbe Spiel mit den Distanzen findet man im Vers 174, wo der unbedarftete Wurstverkäufer lernen muss, das big picture zu sehen, ein Auge nach Karthago und das andere gen Osten gerichtet (er schießt in 174):

τὸν δεξιόν, τὸν δ' ἕτερον εἰς Καρχηδόνα.
 ton dek- si- **on ton de-te-ro** neis Kar- khee- do- **na**

Man kann versuchen zu sehen, ob diese Eigenheit mit den Charakteren zusammenspielt: Wenn der General Demosthenes nur 7% der dreifachen Akute hat und Nikias 2%, dann finden sich beim Wurstverkäufer stolze 40%. So könnten die Summierungen so etwas wie das marktschreierische Ethos (heii-isse Würste) in den folgenden Versen markieren:

221 Ἀλλὰ στεφανοῦ καὶ σπένδε τῷ Κοαλέμῳ·
 Al- las te- pha- **noū** kais- pen- **de too** ko- **aa- le moo**
 222 χάπῳς ἀμυνεῖ τὸν ἄνδρα.
 ΑΛ. Καὶ τίς ξύμμαχος
 kho- **poō** sa- mu- **nej to nan-** dra **kai tis** ksum- ma- **khos**
 223 γενήσεταιί μοι; Καὶ γὰρ οἷ τε πλούσιοι
 ge- **nee- se-** tay **moi kai ga** roy te **plou-** si- oy
 224 δεδίασιν αὐτὸν ὃ τε πένης βδύλλει λεῶς.
 De- di- **aa- si nau-** to no te **pe-** nees **bdul-** lei **le- oos**

Diese Serie kann auch im kleineren, und damit semantisch überschaubareren Pindarcorpus bestätigt werden. Die pure Distanz (ein weiter Wurf) ist auch

hier ein Semantem, das sich zusammen mit den Summierungen findet, in der dritten Strophe der ersten *Pythie*. Ähnlich ist der Doppelakut aus der 5. Antistrophe der dritten *Pythie*, wo es ebenfalls um Quantität geht:

P1d *makra de ripsais* s3
 P3e *polus eut an epibrijsais* a5

In der 5. Strophe der ersten *Pythie* findet sich die folgende Sequenz:

P1b *Apo gar koros ambluinei aiaanees* s5

Das Bild vom Luxus, welcher die Empfindung abstumpfe, kann beim Publikum Pindars wohl eine Interaktion mit der Schaffung einer einzigen langen Intonationskurve eingehen, die vielleicht auch ihren Reflex in der musikalischen Melodiekurve hatte.

Eingeschrieben ins metrische Schema des Trimeters (mit Penthemimer) ergeben die dreifachen Akute der ersten 200 *Ritterverse* das folgende Bild, die Tetrameter ergeben dieselbe Tendenz:

Trimeter					a	a						
					aa	a						
	a	a	a		a	a	a	a	a	a	x	
x	-	U	-	x/	-	U	-	x	-	U	x	

Tetrameter	a													
					a	a								
a	a	a	a	a				a	a					
a	a	a	a	a				a	a	a	a			
-	U	-	x	-	U	-	x/	-	U	-	x	-	U	-

Wir können aus den metrischen Stellen der Akuthäufungen entnehmen, dass sie wirklich einer syntaktischen Eigenheit entsprechen, insofern als längere Syntagmen gerne am Anfang eines Satzes zu finden sind und diese sich gerne an den Anfang des längeren Kolons setzen, das durch die Wahl des Corpus (Trimeter mit Penthemimer) hier hervorgehoben wird. Das wirft umgekehrt ein Licht auf die Einsilbler, vor allem die Partikeln, denen man gerne die Betonung abspricht (Reiz), die aber im Kapitel *Pindarische Wörter* zum Teil rehabilitiert werden.

Solche Kurvenverlängerungen können dort nützlich sein, wo die Sequenz Perispomenon + alteraigu eine im Kolon- oder Metrumsinneren störende Leerzeit schafft. In der vierten Antistrophe der zweiten *Pythie* stößt man innerhalb einer metrischen Einheit auf

To **tauth** eterois.

Das erste e von heterois, einem alteraigu, wäre im Grunde eine Leerzeit nach dem Zirkumflex von tauth, aber der möglicherweise nicht nur in der Graphie existierende Akut von to addiert sich mit der Aufwärtsbewegung des Zirkumflexes zu einer längeren Kurve und bestätigt insofern die Beobachtung, dass Leerzeiten dazu tendieren, sich an metrischen Grenzen und nicht innerhalb metrischer Einheiten einzustellen. Das andere Beispiel stammt aus der ersten Epode der zweiten *Pythie*:

-naa	se	d oo	dei-	no-	me-	nei-	e	país
X h	U	-	-	U	U	-	<u>U</u>	<u>/</u>
PAS tel (anacl)								PADS

Hier wäre es nach den hier vorgebrachten Argumenten unmöglich, die Sekundärkurve auf der ersten Minimalzeit von dei beginnen zu lassen, weil sie (wie im Hauptakzent auch) auf der zweiten Minimalzeit endgültig absteigen muss, und so ähnlich wie Perispomenon + alteraigu eine Leerzeit vor dem Hauptakzent liesse. Lässt man die Kurve auf der zweiten Minimalzeit beginnen, bleibt eine Leerzeit am Anfang. Die Akzentsummierung von se doo kann dem Abhilfe schaffen und die erste Minimalzeit des Patronymikon *Deinomeneie* noch als Ende eines langen Gravis verwenden. Ein weiterer Fall tritt noch in der ersten Strophe der dritten *Pythie* auf:

khreoon **touth** ameteraa sa-

5.

Akzentsandhi (viertes Argument für den Zirkumflex)

Da die Leerzeiten, so hypothetisch sie zunächst sein mögen, mit der Prosodie der metrischen Einheiten interagieren und sich wie der Vokalhiat als eine schwierige Aussprache herausstellen, welche es verbietet, eine Akzentkontur auf einem bisher als Normton betrachteten Gebiet zu sprechen, sollte man schliessen dürfen, dass diese in hellenistischer Zeit vor dem Hauptakzent gerne mit graphischen Graves bedachte Zone auch Anlass zur Beendung einer Kurve gab oder sogar zu einem eigenen, aber wohl schwächeren Nebenmelos. Wir wollen hier die Idee eines durch ihren Formgegensatz im Chinesischen ähnlichen Akzentsandhi zwischen Wörtern auf beide Phänomene ausdehnen²¹. Die Summierung des Akuts bei Oxytonon + primaigu ist bereits ein erster Sandhi. Aristoteles spricht in *Rhetorik* 1403b von einer mesee, einem Akzent auf Halbmaass, aber dennoch nicht einem Normton. An der bereits zitierten Kratylosstelle sagt der unmittelbar folgende so überlieferte Text:

ἄλλων δὲ τοῦναντίον ἐμβάλλομεν γράμματα, τὰ δὲ βαρύτερα φθεγγόμεθα
(Platon, *Kratylos*, 399b).

Bei andern Wörtern fügen wir im Gegenteil einen Laut hinzu, anderes sprechen wir tiefer.

Wie man bei *Dii philos* ein *iota* entnahm, wird bei anderen Ausdrücken, wie zum Beispiel *anathroon ha opoope*, ein Laut *p* hinzugesetzt, so dass *anthroopos* entstehe. Der Zusatz *im Gegenteil* bezieht sich auf *entnehmen* - *hinzusetzen*. Buttman wollte aber auch im zweiten Teil des Satzes einen Gegensatz und hat ein *oksutera* hinzugesetzt („was anderes angeht, so sprechen wir Tieferes höher“). Das ist jedoch nicht nötig, um den Text zu verstehen, und

²¹ Zur Anwendung des Begriffs auf den Akzent, Tronskij 1962, 81f.

tut so, als ob der Komparativ tiefer *barutera* einfach eine Variante von tief, *barus*, wäre. Wenn wir aber die Konturhypothese anwenden, dann ergibt sich eine ziemlich präzise Beschreibung dessen was sich zwischen *anathroon a oooope* und *anthroopos* abspielt. Anthr ist wohl eine Synkope von *anathr*, oo kann von *ooope* kommen, aber auch vom Partizip *anathroon*. In beiden Fällen scheint Kratylos die Abwärtskurve zu betonen. Auch *pos* ist irgendwie doppelt vorhanden in *oope* und in *a op*. Wenn *oope* gemeint ist, dann wäre es absurd zu sagen, man spreche Hohes tiefer, falls man nicht die Konturregel voraussetzt, nach welcher *pe* einen sekundären Hochtönen hätte. Der Gedanke scheint eher zu sein, dass *ha op* den Akut verdoppeln und sehr hoch kommen lassen, was den Komparativ *tiefer* erst sinnvoll macht. Die Aussprache von *pos* ist aber nicht die eines Gravis, sondern nur tiefer als extremhoch, es ist eine Art reduzierter Akut, ein mittelhoher Akzent. Einen anderen Hinweis auf den Sandhi gibt der bei Philodem (*peri poiematon* col 94) zusammengefasste hellenistische Stilkritiker Pausimachos:

.. und in *teikheos eksoo*, gehen beide Formen mit dem Ton herunter, aber wenn man den Text belässt, bei *teikheos ektos*, dann steigt der Ton in der ersten Form (Wort) ab, in der folgenden umgekehrt (sie steigt). Und im ersten Beispiel (*halos eksoo*) geht der Akzent in *halos* hoch, während er in *eksoo* absteigt. Wenn wir dagegen *ektos* einsetzen, steigt der Ton beidemale nach oben und das Ohr ist beleidigt.

Was Pausimachos in diesem Fragment vorzuschlagen scheint, ist, dass Sprach-einheiten, „phrases“, meist aus einem Nucleus und einem peripheren Wort (Präposition, Genetiv usw.) zusammengesetzt seien, die durch einen einzigen Tonverlauf enger aneinander gebunden werden. Das metrisch und semantisch äquivalente homerische Versende *teikheos ektos* erlaubt die Verbindung durch einen Sandhi, *teikheos eksoo* stört sie durch die Isolierung der beiden Wörter, jedes in seinem eigenen Melos abgegrenzt, das darüberhinaus noch die Kontur wiederholt. Ähnlich scheint *halos eksoo* gut zu sein, weil diese Verbindung eine Addition aufsteigender Töne (*o, e*) erlaubt, *halos ektos* stört sie vielleicht wieder durch die Wiederholung der gleichen Kontur. Aristophanes scheint solche Intonationen in den Dick-und-Doof-Szenen einzusetzen, die Wiederholung der Kontur scheint etwas Pedantisch-Lehrerhaftes an sich zu haben. Wir werden noch sehen, dass Euripides in den *Fröschen* dem Aischylos genau diese aus gleichen Tonschleifen zusammengesetzte Musik vorwirft.

Man kann noch andere Argumente für die Existenz des Sandhi anführen wie die musikalischen Texte oder die graphischen echten Graves am Wortanfang nach Oxytonon, aber es ist besser, die hypothetischen Regeln erst einmal zu entwickeln und sie mit einer Statistik anhand eines übersichtlichen, nachprüfbaren Corpus zu finden. Dann kann man sie in der Anwendung prü-

fen. Eine Analyse der besonders die Melodien von Strophe und Antistrophe aufeinander abstimmenen 7. *Nemäe* kann helfen: schreibt man sämtliche Strophen und Antistropen in der metrischen Reihenfolge untereinander wie im folgenden Beispiel, dann kann man prüfen, in welchem vertikalen, paradigmatischen Kontext (d.h. in welchen Isomelien) sich die graphischen Akute befinden oder eben auch die davon ableitbaren Graves.

N7a

E-	lei-	thui-	a/	pa-	red-	re/	moi-	raanv	ba-	thuph-ro-	noonvpa/	me-	ga-	S1		
Po-	linv	garv	phi-	lo-	mol-	po°	noi-	kei/	do-	rur-	tu-	poo°	nai-	a-	ki-	A1
e-	peip/	seu-	de-	si°	oi/	po-	taa-	naa/	te/	maa-kha-	naa/	sem-	no°	ne-	S2	
pro°	slī-	lou/	po-	li°	nal-	la/	koi-	nonvga°	rer-	khe-	tay/	kuu°	ma-	i-	A2	
ba-	run-	thenvde/	pe-	ris-	sa/	del-	phoy/ksu-	naa-	ge-	tayh	al-	lal/	to/	S3		
pha-	en-	nai°	sa-	re-	ta/	sē-	dōnv	kuu-	ri-	aanv	lo-	goo°	noi-	ko-	the°	A3
e-	oonv	deg-	gu°	sa-	khai-	o°	sou/	mem-pse-	tay°	ma-	nee°	rii-	o-	ni-	S4	
tho-	aanv	gloos-sa/	no°	sek-	se-	pemp-senvpa-	lais-	ma-	too°	nau-	khe-	na/	A4			
e-	maa/	menv	po-	li-	ar-	kho°	neu-	oo-	nu-	moo/	pa-	traah	Ee-	ra-	kle-	S5
e-	pe/	tet-	ra-	o-	roi-	si°	noo°	thar-	ma-	toonvsdu-	goi°	senv	te-	me-	A5	
U	-	-	U	U	-	U	-	-	U	-	U	-	h	-	U	U

N7b

los-	the-	ne-	o°	sa-	kou-	so°	nee-	raasv	ge-	ne-	tei-	ral/	tek-	noo°	S1	
daanvma-	la°	de-	the-	lon-	ti/	sum-	pei-	ro°	na-	goo-	ni-	aa/	thuu-	A1		
pes-	ti/	ti/	so-	phi-	aa/	de/	klep-tei/	pa-	ra-	goi-	sal/	muu-	thoisv	S2		
daa/	pe-	se°	da-	do-	kee-	to°	nenv	kai/	do-	ke-	on-	tal/	tii-	maa/	A2	
mor-	si-	mo°	na-	pe-	doo-	ke°	nekh-	reenvde/	tj°	nen-	do°	nal-	sei/	S3		
nal-	la/	ga°	ra-	na-	pau-	si°	senv	pan-	ti/	glu-	kei-	ah	er-	goo/	A3	
aa°	su-	pe°	ra-	lo-	soi-	keoonvkaip/rok-se-	ni-	aa/	pe-	poi-	then/	S4				
kais/	the-	no°	sa-	di-	an-	to°	nai-	thoo-	ni/	pri°	naa-	li-	oo/	gui-	A4	
esv	se-	o/	del/	pro-	praoo°	nem-	menvksej-	no°	na-	del-	phe-	on°	tei/	S5		
nes-	si/	do-	mo°	ne-	khei/	te-	oi°	sam-pho-	te-	raa°	si-	oonv	khei-	A5		
-	U	U	U	U	-	U	-	-	U	U	-	U	-	-	-	-

N7c

na-	neu/	se-	the°	nou/	pha-	o°	sou/	me-	lai-nanv	dra-	ken-	te°	seu-	phro-	S1	
mo°	nam-phe-	per°	nei/	de/	tu-	khee/	tj°	ser-	doonv	me-	liph-	ro°	nai-	ti-	A1	
tu-	phlon°	de-	kheihee-	to°	ro-	mii-	lo°	san-droo°	no/	pleis-to°	sei/	ga°	S2			
de/	gij-	ne-	tayh	oonv	the-	o°	saa-	bro°	nauk-sei/	lo-	gonv	te-	thnaa-	ko-	A2	
pa-	lai-	ta-	tooh	ai-	a-	ki-	daanv	kre-	on-	toonvto/	loi-	po°	nem-	me-	S3	
ko-	ronv	de-	khei/	kai/	me-	li/	kai/	ta/	terp°	nan-	the°	Aph-	ro-	dij-	si-	A3
te/	daa-	mo-	ta/	som-	ma-	ti/	der-	ko-	may/	lam-pro°	nou°	khu-	per-	ba-	S4	
o°	nem-	pe-	sei°	nei-	po-	no°	seenv	to/	ter-	pnonvple-	onv	pe-	der-	khe-	A4	
de/	geu-	e-	tayh	an-	dro°	sa-	neerv	tj/	phai-	menvke/	gei-	to°	nem-	me-	S5	
ro°	soo/	ma-	karv	tin°	de-	pe-	oi-	ke°	nee-	raasv	po-	sinv	te/	pei-	the-	A5
U	-	U	-	h	-	U	U	-	U	-	-	U	-	U	-	U

N7d

naanv te-	aa°	na-	del- phe	a° ne-	la-	kho-	me°	naag-	la-	o-	gui-	o°	S1	
aanv ro-	ai-	si/	moi-	saa°	ne-	ne-	ba-	le/	tay/	me-	ga-	lay/	ga°	A1
ree° ne/	taa°	na-	laa-	thei-	a°	ni-	de-	me°	nou/	ke°	no-	ploonv	kho-	S2
toonv bo-	aa-	tho-	oonv	toy/	pa-	ra/	me-	ga°	nom-	pha-	lo°	neu-	ru-	A2
nay/ the-	ou/	pa°	reu-	tei-	khe-	a/	do-	mo°	nee-	ro-	i-	aisv	del/	S3
a/ phu-	aa°	de-	kas-	tosv	dj-	a-	phe-	ro-	menv	bi-	o-	taanv	la-	A3
loonv bi-	ai-	a/	pan°	tek/	po-	do°	se-	ru-	sai°	sol	del/	loi-	po°	S4
tayh e-	aa/	mel/	nii-	koon-	ti/	ge/	kha-	ri°	nei/	ti/	pe-	raa°	na-	A4
nay/ no-	oo/	phi-	lee-	san°	ta-	te-	ne-	i/	gei-	to-	ni/	khar-	ma/	S5
menv ko-	raanv	te/	glau-	koo-	pi-	da/	du-	na-	say/	del/	bro-	toi-	si°	A5
-h U	-	U	-	-	U	U	U	U	-	U	U	-	U	

N7e

nee-	baa°	na-	nap-	ne-	o-	men°	dou°	kha-	pan-	te°	se-	pi/	i-	sah	eir-	gei/	S1
ral-	kay/	sko-	tonv	po-	lu°	num-	noo°	ne-	khon-	ti/	de-	o-	me-	nayh	er-	goisv	A1
loo-	thei°	sol/	kar-	te-	ro°	sai-	aak°	se-	paak-	sel/	di-	a/	phre-	noonv	leu-	ronv	S2
kol-	pou/	mo-	lonv	khtho-	no°	senv	puu-	thi-	oi-	si/	del/	da-	pe-	doisv	kei-	tay/	A2
pom-	paisv	the-	mis-	ko-	po°	noi-	kei°	ne-	on-	ta/	po-	lu-	the-	toi°	eu-	oo-	S3
khon-	te°	sol/	menv	tal/	ta°	dal-	loy/	tu-	khein°	de°	na-	du-	na-	to°	neu-	dai-	A3
seu-	phroonv	po-	tikh°	ro-	no°	ser-	poi/	ma-	thoonv	de/	ti°	sa-	ne-	reih	ei/	parv	S4
er-	thei°	sa-	nek-	ra-	go°	nou/	traa-	khu°	sei-	mi/	ka-	ta-	the-	me°	nei-	reinv	A4
pan-	too°	ne-	pak-	si-	o°	nei°	dau-	to/	kai/	the-	o°	sa-	ne-	khoh	en/	tinv	S5
nal-	kaa°	na-	maa-	kha-	ni-	aanv	dus-	ba-	toonv	tha-	ma/	di-	do-	me°	nei/	garv	A5
-	-v	U	-	U	U	-	-	U	-	U	U	U	U	Xh	-	-	

N7f

del/	po-	tmoo	s° du-	gen°	the-	te-	ro°	ne-	te-	ra/	sunv	del/	tinv	kai/	pai°	S1		
del/	ka-	loi°	se-	sop-	tro°	ni-	sa-	me°	ne-	ni/	sunv	tro-	pooh	ei/	mnaa-	A1		
ksi-	pho°	sonv	kra-	tis-	to°	na-	khj-	le-	o°	sa-	terv	ma-	khaa/	ksan-	thoo/	S2		
pri-	a-	mou/	po-	linv	ne	o-	pto-	le-	mo°	se-	pei/	pra-	thenv	taa/	kai/	A2		
nu-	mo°	nesv	di-	kaanv	tri-	a	h	e-	pe-	a/	di-	ar-	ke-	sei	h	oup°	seu-	S3
mo-	ni-	aa°	na-	paa-	sa°	na-	ne-	lo-	me-	no°	nou°	ke-	khoo	hei-	peinv	A3		
me-	lo°	ser-	khoo-	may/	psa-	gi-	o°	no-	a-	ro°	nen-	ne-	po°	neuk-	se-	ni-	S4	
ste-	pha-	nou°	se-	laph-	ro°	na-	na-	ba-	le-	o/	moi-	sa/	toi/	kol-	laa/	A4		
ke-	the-	loi/	gi-	gan-	ta°	so°	se-	da-	ma-	sa°	eu-	tu-	khoo	svnai-	einv	S5		
suh	i°	nem-	pe-	dos-	the-	ne-	a/	bi-	o-	to°	nar-	mo-	sai°	see-	baa/	A5		
U	U	-	U	-	U	U	U	U	U	U	-	U	-v	-	-			

N7g

sol/	the-	aa-	ri-	oo-	no°	sa-	re-	taa/	kri-	thei°	seu-	dok-	so°	sa-	ei-	de-	S1
mo-	su-	naa°	se-	kaa-	ti/	li-	pa-	ram-	pu-	ko°	seu-	ree-	tayh	a-	poi-	na/	A1
Me-	ne-	laa/	da-	mar-	tal/	ko-	mi-	say/	tho-	ai°	sanv	nau-	si/	po-	reu-	sa°	S2
Da-	na-	oy/	po-	nee-	sa°	no°	da-	pop-	le-	oonv	skuu-	rou/	me°	na-	mar-	tel/	A2
di°	sol/	mar-	tu°	serg-	ma-	si°	ne-	pis-	ta-	teih	Ai-	gii-	na/	te-	oonv	di-	S3
ti-	ni/	tou-	to/	moi-	ra/	te-	lo°	sem-	pe-	do°	noo-	rek-	sel/	the-	aa-	ri-	A3
da/	pa-	tra-	the/	Soo-	ge-	ne°	sa-	pom-	nu-	ool/	mee/	ter-	ma/	pro-	bai°	sa-	S4
khru-	so°	nenv	te/	leu-	ko/	ne-	le-	phan°	tha-	maa/	kai/	lei-	ri-	o°	nan-	the-	A4
pa-	tri/	Soo-	ge-	nee°	sa-	ta-	lo°	nam-	phe-	poonv	thuu-	monv	pro-	go-	noo°	ne-	S5
li-	pa-	roo/	te-	gee-	ra-	i/	di-	ap-	le-	koi°	seu-	dai-	mo°	ne-	on-	ta/	A5
U	U	-	U	-	U	U	U	-	U	-	-	-	U	U	-	U	

N7h

tay/	soo-	ge- <u>neesv</u>	me-	ta/	pen-	ta-	eth-	loisv	S1	
mokh-	thoonv	klu-tai°	se-	pe-	oo°	na-	oi-	dai _i sv	A1	
neu-	thup-	no- <u>ous°</u>	de-	phu-	roi-	o/	pom-	pay/	S2	
plagkh-	then-	tes° <u>dei°</u>	se-	phu-	raa°	ni-	kon-	to/	A2	
os°	dek-	go- <u>noonv</u> thra-	su/	moi/	to°	dei-	peinv	S3		
oonv	tin°	de- <u>oi-</u>	ko-	ta/	kai-	ro°	nol-	bou/	A3	
kon°	thoo-	te/	khal-	ko-	pa-	raa-	o°	nor-	say/	S4
monvpon-	ti-	aa°	su-	phe-	loi°	se-	er-	saasv	A4	
uk-	tee-	mo-nas°	da-	the-	aa°	na-	gui-	a°	S5	
pai-	doonv	del	pai-	de°	se-	khoi-	e°	nai-	ei/	A5
-	-	U	-	U	U	-	U	-	X v	

Das Oxytonon *thuumos* zum Beispiel setzt in N7bc A1 seinen Akut an eine metrische Position, an welcher noch fünfmal in den 10 Stanzen, also in der absoluten Mehrheit der paradigmatischen, vertikalen, Achse graphische Akute auftreten, nur einmal ein ableitbarer Gravis (sowie zwei hypothetische Akute und ein hypothetischer Gravis). Dieses Beispiel bleibt bei den ersten 10 Oxytona der 7 *Nemäe* konstant, selbst wenn man die Graves (weil sie im Mittel seltener sind) hochrechnet. Wenn man nun die abgeleiteten Graves betrachtet in den Proparoxytona vom Typ *heteros*, dann findet er sich in den 10 ersten Beispielen 41 mal in der Gesellschaft von abgeleiteten (Haupt-) Graves (29 mal von hypothetischen), 19 mal in der Gesellschaft von graphischen Akuten (9 hypothetischen), ein Verhältnis, das sich bei der Hochrechnung zum Verhältnis 19: 70 verändert. Diese Zahlen lassen sich nicht mit der Normtonhypothese erklären (es müssten mehr hypothetische Akzente auftreten).

Die 10 Wörter vom Typ *glootta* zeigen nach dem Zirkumflex eine Verwandtschaft von 38 graphischen Akuten (gegen 15 Graves) und bestätigen so Aristoteles' Meinung, wonach kein Vokal ohne seine Akzentbewegung auf oder ab sei, die Dreizeitenregel und die Intuition Wifstrands, wonach ein kurzer Endvokal nach Langvokal bereits zu einer folgenden Kurve gehört, die sich bei Enklitika dann auch in einem graphischen Akut ausbildet. Ohne Enklitika ist der aufsteigende, hypothetische Nebenakzent wohl schwächer: *glootta*. Die 10 Proparoxytona vom Typ *anthroopos* bestätigen den Befund mit 32 graphischen Akuten gegen 9 abgeleitete Graves (33 hypothetische Akute gegen 18): *anthroopos*.

Geht man nun zum Akzentsandhi, aufgefasst als eine latente Enklitika-Regel, und schaut, welche zweiten Akzentwörter (*primaigu*, *alteraigu*, *tierceagu*, *quartaigu*) nach welchen ersten Akzentwörtern auftreten (Oxyton, paroxyton, ...), so ergibt sich im selben Text das folgende Bild:

	a) <i>pox l</i>	b) <i>pox b</i>	c) <i>ppox b</i>	d) <i>ppox l</i>	e) <i>ox</i>	f) <i>ppp</i>	g) <i>pp</i>
<i>primaigu</i>	9	23	2	2	1	6	8
<i>alteraigu</i>	3	14	1	6	5	1	9
<i>tierceai- gu</i>	2	10	4	2	3	3	13
<i>primaigu</i>	64%	48%	28%	20%	11%	60%	26%
<i>alteraigu</i>	21%	29%	14%	60%	55%	10%	30%
<i>tierceaigu</i>	14%	31%	56%	20%	33%	30%	43%

Das heisst, dass nach einem Oxytonon *boomos* normalerweise ein *alteraigu* wie *heterou* bevorzugt wird. Die graphischen alexandrinischen Graves in den Alkaiospapyri z.B. in Zeilenanfang auf der ersten Minimalzeit eines *alteraigu* und die Meidung eines *Primaigu* (Zusammenstossen zweier Akute) lassen uns die Hypothese bevorzugen, wonach eine solche Sequenz als *boomos heterou* zu lesen ist, d.h. mit dem, was Aristoteles vielleicht die *mese* nennt, eine kleine Nebenkurve, welche die beiden Wörter verbindet. Aber auch *boomos boomou*.

Philou gee ist die häufigste Kombination (9 *Primaigus* gegen 3 und 2), weil nach dem langen Abfall ein *alteraigu* nach der Dreizeitenregel dazu zwingt, den Langvokal aufzubrechen (*philou heterou*), was wohl auch in *philou ge* geschieht, selbst wenn die byzantinische Akzentuierung es nicht wagt, einen graphischen Akut zu setzen: (*philou ge*). Wörter wie *Atreidees* mit Enklitikon wurden laut Herodian tatsächlich in der *Ilias* zuweilen *Atreidees te* geschrieben, was zeigt, dass Kombinationen wie *philous heterous* im Empfinden (*nooo*, so Herodian), aber nicht in byzantinischer Schrift, *philous heterous* gesprochen werden konnten.

Philos gee ist ebenso die häufigste Kombination (23 gegen 14 und 10), aber *philos heterou* ist weniger selten als beim Paroxytonon mit langem Endvokal. *Philos harpagees* wäre die einzige, nicht besonders gesuchte Lösung bei *tierceaigus*.

Heteros boomos ist die häufigste Kombination (zusammen mit *Heteros plous*) und scheint daher weniger für die Lösung *Heteros boomos* als für *Heteros boomos* zu sprechen. *Heteros heterou* ist jedenfalls die seltenste Kombination.

Glootta gees ist die häufigste Kombination, also die Überlagerung mit einem folgenden Akut (*primaigu*). Aber man kann aus dieser Ähnlichkeit mit den Paroxytona schliessen, dass die Kiparskyhypothese (Properispomena = Proparoxytona) nicht aufrecht zu erhalten ist, da die Proparoxytona gerade

nicht wie Properspomena reagieren²². Zusammen mit der aristoxenischen These der ununterbrochenen Auf- und Abbewegung und den Enkliseregeln ergibt sich hier die Rechtfertigung unserer Dreizeitenakzentuierung: Wenn die Paenultima langvokalisch ist und vor einem Kurzvokal steht, wird dieser durch eine rhythmische Tendenz überkurz (so Wifstrand) oder besser, dem Sandhi mit dem nächsten Wort überlassen: in einem solchen Fall müssen die drei Zeiten vom Langvokal an zurückgezählt werden (wo möglich): also *glootta* und *anthroo~~o~~pos*.

Die Perispomena reagieren wie die Paroxytona: *gees glootta*.

In der Kombination *moira~~a~~n bathu~~h~~phron~~o~~on* (Properispomenon und Tiercaigu) findet sich die erste Zeiteinheit des Tiercaigu mit mehr graphischen Akuten verbunden als mit abgeleiteten Graves, während sich dieses Verhältnis in der zweiten Zeiteinheit umkehrt. Es ist also nicht nur sinnvoll, die Hypothese einer kleinen Kurve in den ersten zwei Zeiten des tierceaigus aufzustellen, sondern sie wird von der Analyse bestätigt. Dasselbe gilt für Paroxytona und tierceaigus.

In unserem Analysekriterium versuchen wir, vor der Hauptkontur so wenig wie möglich, aber nicht mehr als eine Nebenkontur zu haben. Komposita bilden Ausnahmen. Aber es gibt Verbindungen, die mehr als eine Sandhi-Möglichkeit zulassen, Verbindungen, die dann auch die alexandrinischen Philologen dazu bringen könnten, gerade mit Graves Vorschläge zu machen.

²² Kiparsky 2000, 351-367,

6.

Nebenakzente

Die hier als Analysehypothese vorgeschlagene Praxis, Nebenakzente nach denselben Regeln zu bestimmen, die auch für die Hauptakzente gelten (Aufstieg auf einer Zeiteinheit, Abstieg auf einer oder zweien, Sandhi nach derselben Regel) passt auch zur Praxis der alexandrinischen Papyri. Laum hat vorgeschlagen, dass die Graves Amphibolien beseitigten, die moderneren Arbeiten zum graphischen Akzent (Hinge, Moore-Blunt 1978, 137-163) sprechen sich nur vorsichtig dafür aus, man hat eher den Eindruck, dass die Theorie Jakobsons, wonach Akzente hülfen, in der Lautkette Wörter zu unterscheiden (durch Hauptakzente, melodisch oder tschechisch-expiratorisch), hier aufs Lesen von scriptio continua angewendet wird, um zum Beispiel zu vermeiden, dass die erste Komponente in einem Kompositnomen als Simplex verstanden wird. So finden sich viele der Gravisserien in Composita (phileesi-stephanos). Aber ganz passen die Serien doch nicht zu dieser Hypothese, erstens weil die Graves in den Papyri auch als Teil des Hauptakzentes (nach dem Akut) geschrieben werden, zweitens, weil sie nicht wahllos auf den ersten Teil eines Wortes gesetzt werden, also nicht einfach, die Laumsche (und verbreitete) Hypothese stützen, wonach Graves die Absenz von Tonalität oder einen Normton angeben. Was sollen wir z.B. mit gluk(u in Alkmans Parthenion (Poxy 2387 3.3) anfangen? Das kann nach den hier vorgestellten Studien die äolisch-dorische (Risch²³, Hinge) Sprache Alkmans sein, welcher zuweilen vielleicht wie Pindar mit Akzentrückzug glukus sang (cf. das Kapitel *Pindarische Akzente*), das kann aber in der kyrenisch-kallimachisch-theokritischen Praxis des Ausgabendorisch auch ein Compositum sein wie glukuglepharos, in welchem der Gravis nur sagt, wo der Hauptakzent beginnt.

²³ Risch 1954, 20-37.

Hier lässt sich die Vorbereitungshypothese Laums also noch retten, aber wie ist *di̇ai̇petees* zu interpretieren? Das Lexikon sagt uns, der Hauptakzent in diesem Oxytonon beginne erst auf der letzten vokalischen Zeiteinheit: *di̇ai̇petees*. Aber die „Vorbereitungsgraves“ setzen sich hier nicht auf das Epsilon der dritten Silbe, wie ihre hypothetische Funktion das fordern würde. Wiederum kann man sich vorstellen, dass die Alexandriner wussten, dass Pindar diesen byzantinisch oxytonen Adjektivtyp auf *-ees* wohl paroxytonierte (also *di̇ai̇petees*), aber in den Resten ihrer Pindarausgabe zeigen sie keine Kenntnis davon. Man muss also davon ausgehen, dass sie hier nicht den Hauptakzent angaben, sondern vielleicht eher die Modulation, eine Art Musikimitation mit Graphik: Die hier vorgestellte Nebenakzenthypothese kann das Phänomen jedenfalls erklären (*di̇ai̇petees*, dh. auch die isolierten Graves bereiten auf einen sekundären Akut vor), die Normhypothese muss dagegen immer hinzufügen, dass die Praxis der Schreiber erratisch sei und nicht ganz ernst genommen werden sollte. Die wenigen Pindarpapyri, die wir in Dubletten haben, zeigen aber, dass die Akzente zu einer wohl auf die Alexandriner zurückgehenden Tradition gehören, weil sie sich immer gleich an derselben Stelle finden. Zumindest die Alexandriner haben sich etwas dabei gedacht, vielleicht Kommentare geschrieben, auch wenn die Akzentscholien zu Pindar nur wenig zur Papyruspraxis beitragen²⁴. Aber auch Poxy 2363 1.9, wo ein Bakchylidespapyrus *agathokleadaan* bietet, erklärt sich weder mit der Vorbereitungshypothese, nämlich damit, dass die Gravesserie die letzte Silbe als Träger des Hauptakzents ankünde (wozu, wenn der Zirkumflex es aktiv tut!) noch mit dem Normton (warum trägt nur jeder zweite Vokal einen Gravis?). Mit der Nebenakzenthypothese kann nicht nur alles analysiert werden, sondern die graphische Praxis als Wiederholung oder Verfeinerung der Ankündigung des Akuts in der Modulation dargestellt werden (*agathokleadaan*).

²⁴ Steinrück 2015, 153-160.

II. Melodiewiederholung?

7.

Isomelien der *Olympien*

Ort	Länge	Anfang	Mitte	Ende	PAD	PAS	SADS
O1	66	8	3	12	11	2	10
O2	35	7	1	9	7	4	6
O3	59	6	2	10	4	2	5
O4	58	5	3	6	4	5	5
O5	27	3	3	4	3	1	4
O6	50	2	4	15	10	2	9
O7	39	3	4	8	6	2	7
O8	34	5	4	10	12	0	8
O9	43	3	4	10	5	3	7
O10	35	4	5	5	7	4	3
O11	38	4	0	6	5	2	3
O12	61	10	1	16	8	9	10
O13	24	3	2	4	4	2	5
O14	81	4	2	13	5	8	6
Summe	640	67	38	128	91	48	88

Die Isomelien in dieser Liste zählen Anfangs- und Endposition doppelt, wenn ein ganzes Kolon ausgefüllt wird, so dass bei der Buchhaltergegenprobe die Summe der Positionen 233 die Summe der metrischen Grenzen 217 überschreitet.

Das erste überraschende Resultat sind die Grenztypen: die Synaphien (SAS und SAD²⁵) haben beinahe die gleiche Anzahl wie die starken, auch

²⁵ SAD = lexikalische Synaphie mit akzentuellem détachement (eine die Synaphie kompensierende melodische Talfigur), SAS = lexikalische Synaphie mit akzentueller Synaphie (eine die Synaphie verstärkende melodische Brückenfigur), PAD = Pausa mit akzentuellem détachement (eine die Pausa verstärkende melodische Talfigur), PAS = Pausa mit akzentueller Synaphie (eine die Pausa abschwächende melodische Brücke).

akzentuell unterstrichenen Pausen (PAD). Auch wenn man die akzentuell reduzierten Pausen (PAS) einbeziehen muss, ist dieses Ergebnis ein starkes Argument gegen den (nicht argumentierten) Verdacht, der suggeriert, dass die Isomelien am Ende von metrischen Einheiten eben eine sprachliche Auswirkung des Wortendes seien, ein Automatismus (dessen Funktionieren eine black box bleibt und sich nicht argumentieren lässt). Auch wenn das an unserer Untersuchung nichts ändern würde, ist es lehrreich zu sehen, dass diese Automatismushypothese scheitert und die Melodieinteraktion als Begründung von bis zu 10 sich in derselben Kontur verkettenden Elementen vorzuziehen ist, weil Synaphien nach Irigoien die Umkehrung des Pausa-Phänomens sind, Metrikgrenzen dort, wo am wenigsten Wortgrenzen auftreten²⁶.

Zweitens widerspricht die Anzahl der zentralen Isomelien (im Innern eines Kolons oder eines Metrums) der Hypothese einer Normalverteilung, da sich eine Isometrie von 2 Elementen in einem Hemiepes theoretisch viermal in der Mitte findet, aber nur einmal am Ende, bei Metra ist das Verhältnis ausgewogener (einmal in der Mitte, einmal am Ende), so können wir einen Mittelwert von 2 annehmen (zweimal mehr Mitte als Ende), aber die Endposition ist dreimal so häufig wie die Mittelposition. Der Faktor liegt bei $2 \times 3 = 6$. Die Isometrien suchen also eindeutig (sechsmal mehr als zu erwarten) die Endpositionen.

Was in der Aufzählung nur undeutlich erscheint, ist der Umstand, dass zuweilen die Endposition um ein Element überschritten wird (das überzählige Element wird dann als Anfangsposition eingerechnet), weil die Akzentkonturen eben mit den Metrumsgrenzen interagieren, d.h. tendenziell bei starken Pausen oder Synaphien (PAD und SAD) am Ende der ersten Einheit absteigen und am Anfang der zweiten Einheit aufsteigen. Immerhin lässt sich daraus ableiten, dass die Musik vor allem mit dem rhythmischen Ende interagiert, d.h. melodische Echos schafft²⁷.

Dennoch findet sich die Isometrie nur 9x am Strophenende von 23 möglichen Positionen. Zwar sind diese Neun zuweilen qualitativ stark (cf. die 10 Endelemente der Strophen und Antistrophen in der ersten *Olympie* oder der Epoden in der dritten), aber das Finale selbst ist normalerweise eher ein Ausklingen.

²⁶ Irigoien 1953.

²⁷ Dazu Steinrück 2015 237-310.

8.

Jamot

(eine Gegenprobe)

Es gibt keinen *degré zéro de l'écriture* und das gilt noch mehr für prosodische Phänomene. Man kann die durchschnittliche Wahrscheinlichkeit mit welcher vier ähnlich gebaute heroische Verse sich bei Homer als Cluster hintereinander formieren, nicht seriös berechnen. Denn wir haben in diesem Fall als Ausgangsmaterial nur die bereits orientierten Verse und wenn wir das arithmetische Mittel daraus ableiten, können wir zwar relativ Unterschiede zwischen verschiedenen Texten sehen, aber wir können nicht absolut wissen, welche Frequenz von einem normativen Publikum als durchschnittlich empfunden (oder nicht gehört) wurde²⁸. Auch das Ereignis des gleichen Akzents an der gleichen metrischen Stelle, die *Isomelie*, ist bei einer Interpretation der Analysedaten dieser Unsicherheit unterworfen. Man sieht zwar, dass solche *Isomelien* existieren, aber es gibt mehrere Interaktionsfaktoren, welche sie z.B. in der dritten *Pythie* produzieren könnten. Ist es die Vokal- oder Instrumentalmusik welche an solchen Stellen in Strophe und Antistrophe identisch wäre? Handelt es sich um die Melodie des Wortes, die Aristoxenos so deutlich vom Gesang unterscheidet? Oder ist es einfach die Interaktion zwischen einem häufigen Auftreten einer gegebenen prosodischen Sequenz im pindarischen Vokabular und dem häufigen Wortende, welches die Kolonmetrik zuweilen schaffen muss? Ein absolutes Kriterium der Hörbarkeit lässt sich nicht konstruieren, aber man kann kontrastiv vorgehen.

Wenn wir noch die verschiedene Metrik als Störfaktor einer kontrastiven Analyse ausschalten wollen, dann brauchen wir ein Doppel der dritten *Pythie*, von einem anderen Autor. So bietet sich ein Vergleich zwischen Pindar und dem Belgier Frédéric Jamot an, dem Schüler Dorats. Für die Trauerfeier

²⁸ Steinrück 2016.

zu Ehren des Bischofs von Arras, komponiert Jamot ein Epicedium nach der Metrik der dritten *Pythie* und veröffentlicht es 1597. Man kann einen Arztdichter aus dem Ende des 16. Jhs. nicht als Normstufe behandeln: Auch er hat seine Strategien, spielt mit Wiederholungen, aber wie er den Text wohl nach der Pindarausgabe des Henricus Stephanus schreibt, hat Jamot, wenn überhaupt, jedenfalls nicht die gleiche Musik im Ohr wie vielleicht Pindar²⁹. Von möglichen dorischen Akzenten (mit denen wir unten noch Bekanntschaft schliessen) hat Jamot vielleicht Kenntnis, aber die Papyri Alkmans oder des Stesichoros kennt er nicht. So können wir schon jetzt die erst im dritten Teil auftretende Hypothese mit einer Gegenprobe sichern, wonach Pindar dorische Akzente verwendet. Die Suche in möglichen dorischen Verbalformen der Isometrie bietet nämlich das umgekehrte Bild als bei Pindar: 4 unmögliche gegen 2 mögliche (von welchen eine zum langen Periodenzitat aus P3 gehört), bei Pindar bieten die *Pythien* nach denselben Kriterien 45 unmögliche gegen 151 mögliche dorische Formen. Diese umgekehrten Verhältnisse bestätigen bereits jetzt die dorische Hypothese Pindars: sie kann nicht das Ergebnis einer bestimmten metrischen Anordnung mit Pindarvokabular sein.

Auch die Leerzeithypothese bestätigt sich im Kontrast: Wenn Pindar die Leerzeiten schamhaft in die leichte Pause zwischen den Kola schmuggelt, scheut sich Jamot keineswegs (auch der Hiat ist in der lateinischen Metrik seit dem Mittelalter gesellschaftsfähig), mehr Leerzeiten in die Kola und Metra einzuführen als zwischen sie, und an den Kolongrenzen sind die Verbindungen von Perispomenon und alteraigu ebenso häufig wie Verbindungen von Perispomenon mit anderen Worttypen. Jamot kümmert sich wohl nicht darum und schafft ein Verhältnis, das weitgehend als gleichmässige Verteilung gelten könnte. Pindars Verhältnisse zeigen also, dass sie auf einen musikalischen Konturakzent reagieren, was Jamots Problem nicht ist, der Pindars Akzent mit dem byzantinischen identifiziert.

	Strophen und Antistrophen		Epoden	
	Grenze	binnen	Grenze	binnen
peris + alt	5	11	5	7
peris + andere	5	21	11	9

²⁹ Ich verwende die Transskription Janika Pälls, die eine Sammlung solcher metrischer Pindarimitationen vorbereitet, cf. Päll 2015, 349-368.

Ziel aber dieses Kapitels ist, die Natur, die Interaktion der Isomelien besser zu verstehen: Metrik, Musik, kombinatorische Notwendigkeit? Letzteres scheint schon durch die häufige Endstellung selbst in Synaphie (was die Theorie einer Abhängigkeit vom Wortende in Zweifel zieht) bei Pindar ausgeschlossen. Aber der Vergleich bringt eine Überraschung:

P3a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
ee-	the-	lon	khei-	roo-	na	ke	phil-	lu-	ri-	daanej	khre-	oon	tou	thaa-	me-te-	raa	S1		
ton	me	neu-	ip-	pou	phle-gu-	aa	thu-	ga-	teerprin	te-	les-	say	maa-	tro-	po-	loo	A1		
nes-	khe	toi-	au-	taan	me-ga-	laa	na-	va-	taan	kal-	li-	pep-	lou	lee-	ma	ko-	roo-	S2	
kai	to-	toj	nou	sis-	khū-o	sei-	la-	ti-	daak	sei-	ni-	aan	koi-	taa	na-	the-	min	A2	
tous	me	noonos-	soy	mo-	lo	nau-	to-	phu-too	nel-	ke-	oonk	su-	naa-	o-	ne	see	S3		
sal-	la	ker-	dei	kai	so-	phi-	aa	de-	de-tai	h et-	ra-	pen	kai	kei-	no	na-	gaa-	A3	
nos	su-	raa-	kos-	sai-	si	ne-	mei	ba-	si-	leus	praa-u	sas-	toj	souph	tho-ne-	oo	S4		
sal	le-	peuk-	sas-thai	me	ne-	goo	ne-	the-loo	maa-tri	taan	kou-	rai	pa	re-	mon	A4			
kai	the-	oy	dai-	san-	to	pa	ram-	pho-	te-	rois	kai	kro-	nou	pai-	das	ba-	si-	lee-	S5
tou	de	pai	son-	per	mo-no	naa-	tha-	na-taa	tik-	te	nen	phthi-	aa	the-ti	sen	A5			
-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-	h	-	U	-	-	-	U	U	-
tro			SAS	hm					PADS	tro			SAS	hm					

Ja

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
Saa-	me-ron	menkhree	se	pa	rat-	re	ba-	tej	staa-	me-	nay	daa-	moo	po-	lu-	phaa-	s1		
Ton	te	par-nas-soo	ka-	te	brek-se	ro-	ais	khruu-	so-	khai-	tais	phoi-	bo	si-	op-	a1			
Sou	ke-	lii-	nus-son-	ta	so-	rii-	ne	pe-	troi	sou-	te	me	nuu-laas	pro-kho-	aan	s2			
Nai-	o-	lob-ron-taa	se-	ri-	dou-	posa-	tes	deus	pa-	tee	rai-	thoo-	ni	lo-	goon	a2			
Ton	me	noonoukes-	pha-	kse	khal-ko-a-	raa	nan-	ti-	oo	nan-droon	me-no	sou	s3						
See	ra	pan-toi-aa	na-	re-taan	ko-ru-phaa	saa-	de	kher-	sai-aa	ka-	te	krup-	a3						
See-	mo	sak-tij-noon	tri-	ta-taan	so-phi-aa	sor-	pha-	nis-	dei	pai-	e-	ri-	doon	s4					
Kai	se	daikh-maa-taan	skø-po	nat-	tre-ba-toon	tou	ne-	ok-	mee-tou	pu-	la-	daan	a4						
-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-	/	-	U	-	-	-	U	U	-
tro			SAS	hm					PAD	tro			SAS	hm					

Jamot hat von den fünf pindarischen Triaden nur vier nachgeahmt. Er folgte die katalogische Metrik der Alexandriner, der Handschriften, wie er sie bei Henri Etienne ungefähr fand und wie Heyne sie noch edieren wird. So erscheint z.B. die pindarische Synaphie in P3b3 (SAD) bei Jamot als Pausa (PAD). Vorher jedoch folgt er derselben rhythmischen Syntax wie Boeckh/Snell in ihren Ausgaben. Interessanter aber sind hier die ähnlichen Isomelien in Pindar Positionen 8-11 und parziell in Jamot 7-9 (jeweils an der unterstrichenen Metrik erkennbar): Gerade deswegen kann man nicht sagen, die Serien seien funktionslose Automatismen, weil dieselbe Metrik in Position 9 einmal eine Akut-Isomelie schafft und einmal eine Gravis-Isomelie. Die pindarische Isomelie am Ende des ersten Trochaeus, in Position 4, hat gar kein Gegenstück bei Jamot.

Wesentlich aber ist, dass er überhaupt so etwas wie Isomelien hat: Ist das nun die Notwendigkeit? 2/3 sind die Chancen, dass ein (Haupt- oder Neben-) Akut nicht an einer gegebenen metrischen Stelle einer Stanze auftritt. Nehmen wir an, dass Jamot keine Akzente rhythmisch integrierte (was unwahrscheinlich ist) und dabei am Ende eines Hemiepes-Kolons vor Pausa zu stehen kam: Dann sind Akut-Gravis-Gravis, Gravis-Akut-Gravis, Gravis-Gravis-Akut und Akut-Gravis-Akut, Gravis-Akut, Gravis-Gravis, Akut-Gravis und Akut-Akut die 8 möglichen Figuren auf einer Silbenfolge U -, da die lange Silbe einen Lang- oder Kurzvokal haben kann. Nehmen wir an, dass auf den ersten beiden Zeiten vier Figuren sehr häufig sind: Akut-Gravis, Gravis-Akut, Gravis-Gravis, Akut-Akut. Wie gross ist die kombinatorische Chance, dass der französischsprachige Belgier Jamot ohne Beeinflussung von seinem noch nicht an den Alexandriner gebundenen Rhythmusgefühl³⁰ aus dem Vierereservoir achtmal immer dieselbe Kombination wählt? In den Kombinatorikstunden in der Schule ergab das 1: 4 in der achten Potenz. Die astronomische Zahl zeigt nur, wie unsinnig es ist, Jamots oder Pindars Versifikation (und die Aufnahme durch ihr Publikum) an einer mathematischen Wahrscheinlichkeit zu messen. Automatismen spielen sicher mit, aber sie werden nur durch eine rhythmische oder eben melodische Orientierung so häufig.

Dabei ist aber immer noch nicht gesagt, dass die Melodie vor dem Text da war. Es sieht eher so aus, als ob bei Pindar zumindest der Text und seine Wort-melodische Eigenheit die Möglichkeit einer zunächst verschiedenen und gegen Ende einer Periode oder einer Stanze ähnlichen instrumentalen oder vokalen Melodie schafft. Dafür spricht auch der grosse Unterschied zwischen Jamot und Pindar. Zwar haben beide Isomelien am Kolonende, aber bei Pindar ist die Serie viermal länger.

³⁰ Bei deutschsprachigen vor-Opitzschen Humanisten gibt es zwar nicht die Opitz-Regel, aber doch eine Tendenz, Ikten ins Griechische zu projizieren und diese dann mit den byzantinischen Akzenten zu realisieren. So z. B. Garbitius auf der Titelseite einer Prometheusausgabe von 1559:

Ad lectorem M. Garbitius

ἔνθα φιλόανθρωπος καὶ πάνσοφος εἶροκτο Προμηθεὺς,

αὐτ' εὐεργεσιῶν ὄγρια πάγχυ λαχὼν.

τοῦνεκ' ἀτιμαγελῶν πέρα μέτρου, κάρτα λεωργός,

δῶρα θεῶν σκεθρῶς πάντα βροτοῖσι πόρε.

οὐδέποτ' ἀντὶ διῶς μεγαλόφρων λήξε σοφιστῆς

νόσφ' ἐπιμηθείας κέρτομα λαβρογορεῖν.

ταῦτ' ἄραγ' ἔχθιστός τε θεοῖς, ἀφετός τε βροτοῖσι

τλή, ἄλλοισι σοφός γ' οἷ' δε μὲν οὔτι σοφός.

34 von 48 longa sind akzentuiert, mehr als zweimal soviel wie bei Theognis.

P3b

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19		
sa-	po-	gloos-	saas	koi-	no	neuk-	sas-	tha	ye-	pos	sdoo-	ein	to	na-	poi-	kho-me-	no	S1		
su	ne-	lei-	thui-	aa	da-	mei-	sakh	ruu-	se-	ois	tok	soi-	si	nu-	par-	te-	mj-	do	A1	
ni-	do	sel-	thon-	tos	ga	reu-	nas-	theek	se-	noule-	trou-	si	na-	par-	ka-	di-	aa	S2		
te	do-	lon	pem-	psen	ka-	sig-	nee-	taan	me-	nei	thuu-	oi-	sa	na-	mai-	ma-ke-	too	h	A2	
po-	li-	oo	khal-	koo	me-	lee	tet-	roo-	me-	noy	ee	kher-	ma-	di	tee-	le-	bo-	loo	h	S3
na-	ri	mjs-	tho-	khruu-	so	sen	kher-	sin	pha-	nei	san	drek	tha-	na-	tou	ko-	mi-	say	h	A3
na-	ga-	thois	ksei-	nois	de	thau-	mas-	tos	pa-	teertoo	men	di-	du-	maas	kha-	ri-	ta	S4		
pro-	thu-	ron	sun	paa-	ni	mel-	pon-	tay	tha-	ma	sem-	naan	the-	o	nen-	nu-	khi-	ai	h	A4
a	si-	don	khruu-	syai	se	ned-	rai	sed-	na	te	dek-	san-	to	di-	os	de	kha-	ri-	S5	
po-	le-	moo	tok-	soi	sa-	pop	suu-	khaan	li-	poonoor-	sen	pu-	ri	kai-	o-	me-	no	A5		
U	U	-	-	-	U	-	-	-	U	Xh-	-	U	U	-	U	U	X	h		
			SAD	ia			SAS	ia			PADS	pros							PAS	

Jb

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
mo	ne-	pi	Thre-	non	khe-	oi	sa	moi-	sa	sun	phoi-	boo	pa-	tri	kai	kha-	ri-	sin	s1
plo-	ka-	moon	Moi-	saan	te	kal-	lis-	tos	kh-	ros	phoi-	bou	kh-	ri-	en-	to	se-	pe-	a1
te	ge-	nos	Klei-	noon	de	bel-	gaa	naa-	pa-	di	seu-	ree-	si-	e-	pei	se-	phi-	aa	s2
ke-	la-	doo	dji-	naa-	se	roo-	mai-	oon	po-	lin	ter-	psi-	phro-	no	seu-	e-	pi-	aa	a2
ne-	me-	sjs	sek-	pag-	lo	sou	rii-	pay	tu-	khaa	sok-	sei-	a	khro-	noo	me-	le-	taa	s3
se	ko-	njs	kai	tajs	de	nai-	maa-	kou-	ri-	ais	thaa-	ee-	to	ne-	mijk-	se	pha-	o	a3
te-	me-	nos	ton	men	ga-	lee-	no	neu-	kle-	aa	paa-	gaa	ne-	pe-	oon	mo-	ri-	mos	s4
ka-	the-	le	pot-	mou	bi-	aa	dus-	pen-	the-	os	mee	kas-	ta-	li-	doo	na-	du-	ton	a4
U	U	X/	-	-	U	-	X	-	U	X/	-	-	U	U	-	U	U	-	
			PAD	2ia							PAS	pros							SAD

Da Jamot schon im (rein quantitativ bestimmten) Abschnitt Jb3 die erste grose Periode von P3 zerstört, die in P3b11 mit einer akzentuell leicht abgeschwächten Pause endete (PADS), ist bei ihm auch das Ende der zwei Jamben weniger stark (dafür werden sie anders als bei Pindar deutlich durch ein elementum anceps in Jb8 unterschieden, Einfluss der metrischen Analyse). Bei Pindar finden wir nach der ersten Periode, in P3b12 ein relativ stetiges Aufsteigen des Akuts nach einer Gravis-Isometrie am Ende der Periode, in P3b11. Die vollständige Isometrie wird unter anderem von lipoon in P3b10-11A5 gestört, aber wir werden im folgenden Teil noch sehen, dass dieser grammatikalische Formtyp (Partizip des starken Aorists) sich auch in anderen Isometrien mit einer solchen Konstanz so verhält, dass man sich fragen muss, ob Pindar nicht lipoon akzentuierte und damit die Isometrie stärkte. Auch pateer too in P3b10-11S4 wird nach der Akutsummierung zu pateer too, wobei der Zirkumflex melodisch zumindest mehr entwickelt wird und so wiederum die These der starken Isometrie bestätigt. Jedenfalls sind solche Akzent-Melodie-Figuren an Pausa zwischen zwei Kola bei Pindar typisch, bei Jamot findet sich, weniger stark ausgeprägt, die umgekehrte Figur Akut-Gravis an der

Endperioden-Pausa, für Pindars Melodieverständnis kaum denkbar. Aber Jamot sieht keine boegkhschen Perioden, für ihn ist Pindars Kunst eher so etwas wie ein geordneter Neuer Dithyrambos, und falls er die Akzente byzantinisch und mit frankophoner Endintonation setzt, ist ein Akut am Kolonende für ihn sinnvoller. Bei beiden Autoren spielt also eine gewisse melodische Suche mit, aber die Voraussetzungen sind sehr verschieden.

P3c

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
nou-	ra-	ni-	daa	go-	no	eu-	ru-	me-	don-ta	kro-	nou	baas-	sai-si	tar-khein	paa-	S1			
sei	sa-	i-	daa	do-	mo	nen	tha-	la-	mo	ka-	te-	baa	tekh-	nai sa-	pol- loo-	nos	A1		
sou	de-	la-	thes	ko-	po	nen	da-	ra	mee-lo-	do-	koo	puu-	thoo-ni	tos- sai	saa-	S2			
es	la-	ke-	rei-	a	ne-	pei	pa-	ra	boi- bi-	a-	dos	kreem-noi-	si	noo-kei	par-	A2			
ee	the-	ri-	noo	pæ	ri	per-	tho-	me-noi	de-ma	see	khei-	moq-ni	luu- sai	sal-	S3				
ee-	de	ya-	loo-	ko-	ta	kher-	si	da-	ra	kro-	ni-	oon	rip-	sais di	am- phoi	namp-	A3		
sei	ka-	te-	baa	nu-	gi-	ei-	a	na-	goon	khru-	se-aan	koo-	mon	ta-eth-loon	puu-	S4			
ei	de	lo-	goon	su-	ne-	men	ko-	ru-	phaa	ni-	e-	roo	nor-	thaa	ne-pis- taa	man-	A4		
nek	pro-	te-	roon	me-	ta-	meip-sa-	me-noi	ka-	ma-too	nes-	taa-sa	nor-thaan	kar-	S5					
sek	da-	na-	oon	go-	o	ei	de	no-	oo	ti	se-	khei	thnaa-	to	na-laa-thei-	aa	A5		
-	U	U	-	U	U	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	-	-	-	
hm						SAD	an					PAD	ia			SAS	pe		

Jc

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
moi-	sa-	ge-	taan	de	pre-	pei	to	na-	poi-	kho-	me-	no	nes-	lon-	ge	phoo-	ta kai	s1	
taas	the-	o-	ei-	ke-	lo	no	sa-	i-	dāa	te-	le-	oon	psuu-	khāa	na-	tei-	rei	pag-	a1
thes-	pe-	si-	oo	ne-	pe-	oon	tra-	pe	neu-	ru-	bi-	aa	sar-	khous	te	kai	pai-	das	s2
som-	ma	pha-ei-	no-	ta-	ton	thra-	su-	maa-	ka-	no	so	dep	ros-	ta	taa	nos-saa	a2		
taa	sa-	ge-	laa	se-	pe-	phne	pe-	ri-	kaa-	do-	me-	no	maa-	loo	no-	paa-	o-	nos	s3
saa-	no-	ri-	aan	ti	phi-	loo	to-	so	nan-	dri	ta-mein	mii-	toon	pa-	lim-	baa-mou	a3		
klāa-	ro	se-	dap-	se	so-	pho	ni-	e-	rop-	re-	pe-oon	moi-	saan	pro-	phaa-	taan	kai	s4	
dak-	ru-	a	ther-	ma	li-	poi	dno-	phe-	ros	te	khi-toon	tee-	lou	de-	dor-	ke	nou	a4	
-	U	U	-	U	U	X/	U	U	-	U	U	X/	-	-	U	-	X	-	
hm						PAD	an					PAS	ia			SAD	ia		

Wiederum scheint das zweite Periodenende in P3c1, hart durch den Rhythmuswechsel, durch das Akzenttal (PAD: Ab- und Aufsteigen der Melodie?), das Wortende und eine isomelische 5 Elemente dauernde Endvignette abgesetzt, keinen Eindruck auf Jamots eher alexandrinische Empfindung zu machen. Seine expiratorischen Akzente würden im Konturakzent die Pausa eher schwächen, und eine Entsprechung zur Isomelie gibt es bei ihm nicht.

Interessant ist, dass Jamot wiederum die beiden «jambischen» Epitrite (- - U -) als jambische Metra versteht und sie mit dem voneinander absetzt, was Boegkh anceps nennen wird (cf. Position 18). Perotti kennt das Wort nicht. Alles, was Jamot kannte, war Horazens Beschreibung eines streng alternierenden Rhythmus, der zuweilen Längen statt Kürzen zu ethischen Zwecken

zulasse. Die Epitriten werden erst durch Rossbach und Westphal populär bei den Metrikern. Jamot folgt also der Beschreibung des jambischen Dimeters bei Perotti, der aus Servius schöpft, und setzt zwar horazische jambische Metra (U - U -), folgt aber auch dem Pindartext (- - U -). Akzentuell folgt daraus nichts, aber metrisch schon, wie wir im nächsten Abschnitt sehen.

P3d

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
li-	<u>ou</u>	ph <u>ee</u>	rag-	ro-	te-	ron	nou	ne-	khon-	tan-	droon	phi-	lo	noi-	o	se-	oon	threp-S1
kho-	los	<u>dou</u>	kaa-	li-	thi-	os	<u>gñ-</u>	ne-	<u>tai</u>	pai-	doon	dj-	o	saa	da-	po	phlau-	rik- A1
i-	en	naa-	<u>ou</u>	ba-	si-	leus	lok-	si-	aas	koi-	naa-	ni	pa	reu-	thu-	ta-	toog	noo- S2
the-	nos	dai-	moon	de-	te-	ro	ses	ka-	kon	trep-	sai	se-	da-	mas-	sa-	to	nin	kai A2
lo	nal-	loi-	<u>oo</u>	na-	khe-	<u>oo</u>	nek-	sa-	gen	tous	men	ma-	la-	kai	se-	pa-	oi-	dai S3
no-	aan	ster-	noon	ka-	the-	le	noo-	ke-	<u>oo</u>	sai-	thoon	de	ke-	rau-	no	se-	nes-	kim- A3
thi-	<u>oo</u>	naig-	laan	ste-	pha-	nois	tou	sa-	ris-	teu-	oon	phe-	re-	nii-	ko	se	len	kir- S4
tha-	noo	nois-	thap-	ro-	te-	roo	nen	pa	res-	lon	pee-	ma-	ta	sun-	du-	o	<u>dai-</u>	<u>on-</u> A4
di-	<u>aa</u>	nen	dau-	te-	khro-	noo	ton	me	nok-	sei-	ai-	si	thu-	gat-	re	se-	ree-	moo- S5
so-	don	khree	pros	ma-	ka-	roon	tug-	kha-	non-	teu	pas-	khe-	me	nal-	lo-	te	<u>dai-</u>	<u>loi-</u> A5
U	-	-	-	U	U	X/	-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-	-
				SAS	chor		PAD	tro		SAS	hf							SAS

Jd

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
the-	<u>aa</u>	num-	nois	di-	do-	men	to	ne-	pi	kol-	poo	threp-	se	po-	te	ku-	a-	nai-	gis s1
glu-	ku	nen-	dai-	e	po-	tho	na-	pe-	ra-	toi	san-	dres-	si	ne-	aas	sø-	phi	aa	seu- a1
the-	<u>oo</u>	khruu-	sos-	te-	pha-	nou	se-	la-	khe	nos-	soy	temph-	ro-	na	kar-	po	na-	moo-	mee- s2
bo-	<u>aa</u>	eu-	ph <u>ee</u>	mo-	su-	naan	tha-	ma	pa-	rai-	noo	nai-	the-	ri-	o	ne-	do-	naa-	sep a4
di-	kaa	nen-	thu-	mo-	ta-	tou	tha-	ne	su	noi	thnaa-	skon-	ti	kha-	ris	tha-	ne	kais	tath- s3
so-	dous	m <i>oi</i> -	raa	sa-	kha-	ris	lu-	ki-	o	set-	laa	phoi-	bo	se	tlaa	de	me-	liph-	thog- a3
phre-	no	salk-	tee-	ra	no-	soon	se	de	po-	dag-	raa	sok-	su	pa-	thos	kta-	ne	len-	taa- s4
po-	te	tii-	maa	kha-	ri-	too	ne	no-	ma-	oo	kou-	raan	te	dj-	o	sa-	re-	taa	nos a4
U	X/	-	-	U	U	X/	U	U	U	-	-	-	U	U	X	U	U	-	-
	SAD	an			PAD	tro				SAD	cho			SAD	io			SAS	

Die Positionenzahl differiert in diesem Abschnitt, weil Jamot das erste Element des trochäischen Epitrits von 8 in zwei Kürzen (8-9) eines Trochäus auflöst, was auch die Akzente verändert. Hier findet sich eine Isometrie bei Pindar und Jamot zugleich, am Ende des vorangehenden Kolons, in beiden Fällen eine Gravisserie auf der ersten Zeiteinheit (7), aber die Zweierserie findet sich bei Jamot vor dem Kolonende, bei Pindar als Talfigur zur Absetzung. Im Jc8-10s2 würde die dorische Akzentuierung elakhon die ohnehin schwache Akut-Isometrie in 8 noch mehr reduzieren, das Gegenteil kann von den 4 potentiell dorischen Formen bei Pindar behauptet werden.

Das dem Trochäus/Epitrit vorangehende Kolon (Jd/P3d 3-7) wird allerdings von Jamot metrisch insofern anders analysiert, als er auf das jambische Metron in Jc17 ein zweites Metron folgen lässt und diese Interpretation mit

einem Wortende in Jd2 bekräftigt hat (und jetzt eine anapästische Dipodie folgen lässt), wo Pindar in S3, aber nur dort, Wortende verbietet. Bei ihm deutet die Akzentregel (Metrum+Kolon werden mit Akzenthüten verbunden, Kola+Kola eher durch Akzenttäler abgesetzt, ausser im Innern eines metrischen Satzes) sowie Irigoins Synaphieregel (innerhalb eines metrischen Satzes sollte man dort die metrische Grenze suchen, wo am wenigsten Wortenden auftreten) weisen bei Pindar eher auf penthemimer + choriambus, also auf eine metrische Grenze in Position 3. In P3d11, an der Synaphie des Trochäus mit dem weiblichen Hemiepes setzt Pindar eine Isometrie, Jamot, zu sehr beschäftigt, den Hemiepes mit einem «anceps» in der Mitte als Choriambus und Ioniker aufzulösen, reagiert mit keiner Isometrie, was zeigt, dass Pindars Akzente auf das Ende von metrischen Einheiten reagieren, nicht auf eine Häufung von Wortenden. In P3d19-P3e1 und Jd20-Je1 findet sich dagegen an derselben metrischen Stelle, einer Synaphie, dieselbe Akut-Gravis- Isometrie bei beiden.

P3e

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
sen	po-	te	tek-	to-	na	noo-	du-	ni-	aa	saa-me-	ron	gui-	ar-	ke-	o	sas-	klee-	S1	
sai-	sa	ni	nam-	pla-	ki-	ai-	si	phre-	noonal-	lo	nai-	nee-	sen	ga-	mon	krub-	daan	A1	
maan	pi-	thoon	pan-	ta	i-	san-	ti	no-	oop	seu-de-	oon	dou	khap-te-	tai	klep-	tei	S2		
gei-	to-	noon	pol-	lo	ye-	pau-	ro	na-	maa	deph-tha-	ren	pol-	laan	do-	rei	puu	rek	A2	
sam-	phe-	poontous	de		pro-saa-	ne-	a	pi-	non-ta	see	gui-	ois	pe-	rap-toon	pan-	S3			
psen	mo-	ron	khree	ta	e-	oi-	ko-	ta	par	dai-mo-	noon	mas-	teu-	e-	men	thnaa-	taijs	A3	
raa	po-	te	as-	te-	ro	sou-	ra-	ni-	ou	phaa-mi	tee-	lau-	ges-	te-	ron	kei-	noo	S4	
tai	bro-	toi	saa	tha	na	toy	ta	me	noonou	du-	nan-	tai	nee-	pi-	oi	kos-	moo	A4	
san	pa-	thai	seu-	phro-	su-	naas	me-	ro	say	trei	sa-	tar	leu-	koo-	le-	noo	ges	deus	S5
ai	pno-	ay	up-	si-	pe-	taa	na-	ne-	moo	nol-	bo	sou	kes	mak-	ro	nan-	droo	ner	A5
:-	U	X	h-	U	U	-	U	U	-/	-	U	-	-	-	U	-	-	-	
cr			PADS	hm					PAD	tro			SADS	le					

Je

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
par-	the-	nos	too	te-	pi-	gou-	ni-	di-	oo	nek-	ta	ren	khei-	les-	si	nes-tak-	sen	s1	
an-	the-	mou	os	to-	du-	naa-	ro	ne-	ni	kar-	di-	ai	sas-	toon	phi-	loo	nem-pak-	a1	
<u>taan</u>	phre-	noon	nup	-si-	ba-	too	ne	na-	thaa-naan	ko-	loo-	naa	kai	pe-	rik-	lee	sai-	s2	
rop-	re-	oo	nan-	ti-	the-	oi	sa-	go-	raa	sen-	the-	oo	mas-	tii-	gi	pei-thou	sen-	a2	
maa	bi-	ou	sem-	no	ne-	reis-	ma	tha-	ne	kai	di-kaas	mus-taan	te	kii-	oo	nas-	s3		
goon	ko-	raankai	kha-	ri-	too	no-	ma-	do	sak-	si-	oos	doo-	aa	na-	men-sas-thay	a3			
lee-	ri-	e	tee-	le-	pha-	nee	ko-	ru-	phaa	neu-	se-bei-	aas	kai	tro-	pous	doo-thal-	s4		
phai-	di-	mo	sou	phe-	de-	rii-	ko	na-	ga	nos	te-oon	thau-	mai-	ne	naig-	laa	nerg-	a4	
:-	U	X	h-	U	U	-	U	U	X	-	U	-	-	-	U	-	-	-	
cr			PADS	hm					PAD	tro			SADS	le					

Ist es hier ein Zufall? Hat Jamot die Isometrie der pindarischen Akzente erkannt? Das würde bedeuten, dass er eine ähnliche Untereinanderschrift verwendet hätte wie wir, was nicht die übliche Praxis ist, oder von Strophe zu

Strophe die Wörter in der Ausgabe miteinander verglichen hätte. Es ist ökonomischer anzunehmen, dass die metrische Interpretation in kurze Einheiten, Metra und Kurzkola, Ioniker und der Kretiker Jamot zu einem das Ende expiratorisch betonenden Akzent im Ioniker gebracht hat, der dann selbst die Serie von Graves im folgenden Element produziert. Pindar hat diese Voraussetzung nicht, aber verbindet in einem Rhythmus, den wir seit Rossbach und Westphal etwas unglücklich Daktyloepitrit nennen, den Hemiepes mit dem Kretiker mit einem Akzenthut in Synaphie. Jamot wusste von dieser Technik nichts, kam aber auf anderen Wegen zum selben Ergebnis.

P3f														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
pi-	o	nee-	roo-	a	pan-	to-	da-	paa	nal-	ktee-	ra	nou-	soon	S1
pa-	tros	pros-	the	na-	kei-	ro-	ko-	maa	mikh-	thei-	sa	phoi-	boo	A1
te	ni	nou	the-	o	soub	ro-	to	ser-	goi	sou-	te	bou-	lais	S2
se-	nos	sper-	ma-	to	sen-	tho-	ro	naa-	is-	too-	se	nuu-	laa	A2
to-	then	phar-	ma-	ka	tous	de	to-	mai	ses-	taa-	se	nor-	thou	S3
phra-	sin	gnon-	ta	to	par	po-	do	soi-	aa	sei-	me	nai-	saas	A3
pha-	o	sek-	si-	ko-	maan	ke	ba-	thun	pon-	ton	pe-	ra-	sai	S4
phe-	rei	nal-	la-	ga-	thoy	ta	ka-	lat	rep-	san-	te	sek-	soo	A4
pa-	tee	ree-	lu-	the	nes	le-	kho	si-	mer-	ton	thu-	oo-	naa	S5
khe-	tay	saas	po-	lu	seu	ta	ne-	pib-	ri-	sai	se-	pee-	tai	A5
U	X/	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	-	-	
	PAS		hm					SAS	pe					

Jf														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
kha-	ri	sam-	bro-	si-	aan	te	so-	phaa	pei-	thoo	me-	liph-	roon	s1
sa-	to	el-	ko	su-	per-	phi-	a-	loo	moi-	raa	da-	mas-	theis	a1
si-	o	nan-	dra-	si	nag-	ro-	me-	noi	sek-	lagk-	se	bron-	taa	s2
di-	kou	tois	me	na-	gnaan	khri-	si	nam-	phai-	noon	kre-	on-	tos	a2
tra-	bees	moi-	so-	po-	loon	te	khoo-	roo	neu-	dmaa-	to	ner-	ko	s3
so-	phou	nes-	to-	ro	see	ko-	ni-	aa	nau-	taan	si-	bul-	laa	a3
mi-	ou	moi-	so-	do-	koon	me-	ga	noi-	kis-	tee-	ra	thoo-	koon	s4
ma-	toon	kai-	pe	ra-	phan-	to	na-	peph-	lau-	rik-	sa	sem-	paa	a4
U	Xh	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	-	-	
	PADS		hf					SAS	tro					

Hier fällt auf, ist dass die Isomelien in P3f 3-4 und die Schlussvignette in P3f13-164 keine Entsprechungen bei Jamot haben. Wie bei Bakchylides ist auch bei Pindar der Strophenschluss nicht immer aber zuweilen doch der Moment, die Schlussmelodie der vorangehenden Stanze in Erinnerung zu rufen. So ist auch hier die Absenz einer Schlussvignette Zeichen einer fehlenden oder nicht im Zusammenhang mit dem Text komponierten Musik.

Dass an Periodenenden gerne Isomelie herrscht und vor allem am Ende von Strophen, Antistrophen oder Epoden, ist nun schon deutlich geworden. Wenn

aber Jamot den Eindruck vermitteln konnte, dass dies vor allem ein Reflex des durchgehenden Wortendes sei, dann zeigt auch die zweite *Isthmie* mit ihren Katenoploepitriten, dass nicht das Wortende, sondern tatsächlich das architektonische Kriterium des Periodenendes von Isometrie gekennzeichnet ist:

I2a

oī	men pa-la	yoō	thra-	su- <u>bou-le</u>	phoo-	te soīkh	ruu-	sam-pu- <u>koō</u>	nes	di-phron moi-s1
naa	moi-sa ga	rou	phi-	lo- <u>ker-dees</u>	poo	to tee	nou	der- <u>ga-ti</u>	sou	de-per-nan- a1
neu-	ar- <u>ma-to</u>	nan-	dra	ge- <u>rai-roo</u>	nak-	ra- <u>gan-ti-</u>	noon	pha-o	sen	kri-saa deu- s2
taan	nij- <u>ko-ma-</u>	khos	ka-	ta kai-ron	nei	ma-paa-	sai	saa- <u>ni-ai</u>	son-	te kai kaa- a2
ou	gar pa- <u>go</u>	sou-	de	pro-san- <u>tee</u>	saa	ke- <u>leu-</u>	thos	gii- ne-<u>ta</u>	yei	ti seu-dok- s3
nīp-	pot-ro- <u>phi-</u>	aas	te	no- <u>mīs-doo</u>	nen	pa-nel-	laa-	noon no- <u>moo</u>	kai	the-oondaī- a3
-	- U U	-	U	U - X/	-	U -	-	U X/	-	U - -
en				PAS le				PAD le		

I2b

saa	ne-<u>bai-nōn</u>	klu- <u>taa</u>	phor-	mig-gi	su-nan-to-<u>me-noi</u>	rim-pha	pai-	dei-	ou se-<u>tok</u>	s1
tog	lu-<u>kei-ai</u>	me-liph-thog- <u>gou</u>	po-ti	terp-si-	kho- <u>raa</u>	sar-gu-<u>roo-</u>	thei-<u>sai</u>	pro-soo-	a1	
rus-	the- <u>nee</u>	sei	da- <u>pol-loon</u>	nin	po-re	dag-la- <u>i-</u>	aan	kai to- <u>thi</u>	klei-	naiśde-rekh- s2
ruu-	ke <u>soo-raa</u>	na-<u>neg-nōn</u>	spon-<u>do-pho-roi</u>	kro-ni-	daas	dee- <u>no</u>	saa-<u>lei-oi</u>	pa- <u>thon</u>	a2	
soo	ne san- <u>droo</u>	na- <u>goi</u>	tij- <u>maa</u>	se-li- <u>koō-ni-a-</u>	doon	mak- <u>ra</u>	dīs- <u>kee-</u>	sai	sa- <u>kon-</u>	s3
tas	pro-sep- <u>tuk-</u>	to	paa- <u>saa</u>	sou-	de po- <u>tek</u>	se-ni- <u>aa</u>	nou- <u>ro</u>	semp- <u>neu-</u>	sai	su-pes- a4
-	U - -	U - -	U U -	U U -	U U -/	- U	-	-	-/ U -	
	SAS tro		SAS hm			PAD le ?				

Zweimal finden sich Wortenden nach dem Enoplion, aber von Isometrie ist nicht zu sprechen. Hingegen verbinden die Akzente dieses Enoplion mit dem Lekythion, um daraus einen Satz zu bauen, der mit PAD endet und hier tritt starke Isometrie ein. Isometrie ist hier also nicht mechanisch ans Wortende gebunden, sondern ein Indiz für die musikalische Markierung des Periodenendes.

So bleibt, ebenfalls in Voraussnahme, die Gegenprobe zu den Echos zwischen den Stanzen von P3 und J zu machen:

P3 auf 108 Positionen

S1-A1 :	49
A1-S2 :	47
S2-A2 :	51
A2-S3 :	39
S3-A3 :	35
A3-S4 :	37
S4-A4 :	64
A4-S5 :	36
S5-A5 :	34

J auf 109 Positionen

s1-a1	49	
a1-s2	46	
s2-a2		54
a2-s3	40	
s3-a3		51
a3-s4	37	
s4-a4		59

Die Mini-Isometrien nur zwischen den Stanzen zeigen in P3 etwas weniger als P1 (cf. das Kapitel *Katzen würden Whiskas kaufen*), eine stärkere Verbindung

zwischen Strophe und Antistrophe einer Triade, vor allem am Anfang, als über die Triadengrenze, d.h. die Epode hinüber zwischen Antistrophe der ersten Triade und Strophe der zweiten Triade zum Beispiel. Wenn man leicht denken kann, dass dies ein musikalischer Effekt sei, so zeigt der Vergleich mit Jamot, dass diese Figur eher mit der linearen Produktionstechnik zu tun hat: Je weiter Jamot schreibt, desto enger verbindet er akzentuell (und das heisst für ihn auch: rhythmisch) die Stanzen eines Paares, Pindar variiert, je mehr er vordringt.

E1-E2	51	auf 123 (38%)	e1-e2	59	auf 123 (46%)
E2-E3	42		e2-e3	56	
E3-E4	50		e3-e4	57	
E4-E5	63	(51%)	e1-e4	34	= (27%)

Wenn in P3 die Epoden stärkere Echos bieten als die Stanzen der Paare und die Triaden von einander abtrennen, wie ein Refrain, so zeigt der Vergleich mit den etwas schwächer korrespondierenden Epoden Jamots auch, dass, wo normalerweise mindestens 50% Echofrequenz herrscht, zwischen Anfang und Ende, bei Jamot sich nur beinahe unhörbare 27% finden.

Zum Schluss wird das Epicedium Jamots nach der Transskription Janika Pälls wiedergegeben:

Federici Iamotii Medici Bethvniensis Varia Poemata: Graeca & Latina Iamotii 1597, 73 (=Pindaros Pyth.3)

ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΡΙΧΑΡΔΟΥ ΑΤΡΕΒΑΤΕΔΕΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ θάνατον ἐπικήδιον (p.73 In Francisci Richardoti Atrebatensis Episcopi mortem Epicedium).

ΕΙΔΟΣ ΠΙΝΔΑΡΙΚΟΝ.

Στροφή α., κώλ. γ.

Σάμερον μὲν χρῆ σε παρ' Ἀτρεβατεῖ
 Στάμεναι δάμῳ, πολύφαμον ἐπὶ
 Θρήνον χέοισα, Μοῖσα, σὺν
 Φοῖβῳ πατρὶ καὶ χάρισιν.
 Μοισαγέταν δὲ πρόπει
 Τὸν ἀποιχόμενον,
 Ἐσλόνγε φῶτα, καὶ θεᾶν
 Ὑμνοῖς διδόμεν.
 Τὸν ἐπὶ κόλπῳ θρέψε ποτὲ
 Κυναγιγίς παρθένος,
 Τῷ τ' ἐπυγονυιδίῳ
 Νέκταρ ἐν χεῖλεσσιν ἔσταξε χάρις,
 Ἀμβροσίαν τε σοφὰ Πειθῶ μελίφρων.

Αντιστροφή κώλ. ιγ.

Τόντε Παρνασσῶ κατέβρεξε ῥοαῖς
Χρυσοχαίτας Φοῖβος, ἰοπλοκάμων
Μοισάν τε κάλλιστος χορὸς,
Φοῖβου χαρίεντος ἐπέ-
τας. θεοείκελοϋ ὄς
Αἶδα τελέων
Φυχάν ἀτειρεῖ, πάγγλυκυν
Ενδαιε πόθον
Απεράτοις ἄνδρεσσιν ἑᾶς
Σοφίας εὐανθέμου
Ὅς τ' ὄδυναρὸν ἐνὶ
Καρδίαις ἄστων φίλων ἐμπάξατο
Ελκος, ὑπερφιάλω μόριρα δαμασθεῖς.

Επωδὸς κώλ. ιε.

Τίς γὰρ ἀνδρῶν κρέσσον ἐφαψάμενος
Απλόαις ζωᾶς κελεύθοις; πλειόνων
Τίς πάλαι καὶ γευσάμενος
Αρετᾶν; εὐαγορί-
α περιγλώσσῳ τίς ὑπέρτερος ἄλλος;
Θρηκιος μὲν ἄοι-
δάν πρόσθε φορμικτὰς πατῆρ
Υψικόμων ὀρέων
Δειρὰς ἀναντεῖς, καὶ πυκνὸν
Αλσος ἔθελξε κλυτᾶ
Φόρμυγι συναντόμενος,
Καὶ βαθυκρήμινους ζακότων
Ποταμῶν ἀκτὰς ἰαίνεν.
Λόγιον δὲ στόμα
Σεμνοῦ Ριχαρδότου πατρὸς

Στρωφή β, κώλ. ιγ.

Οὐκ ἐλινύσσοντας ὄρινε πέτρους,
Οὔτε μὲν ὕλας, προχοᾶν τε γένος,
Κλεινῶν δὲ Βελγᾶν ἀπάδις
Ευρησιεπεὶ σοφία
Θεσπεσίων ἐπέων
Τράπεν, εὐρυβίας
Αρχοὺς τε καὶ παῖδας θεῶν
Χρυσοστεφάνους,
Ελαχον ὅσσοι τ' ἔμφρονα καρ-
πὸν ἀμωμήταν φρενῶν.
Υψιβάτων ἐν Αθά-
νᾶν κολώνᾳ καὶ Περικλῆς αἴσιον
Ανδράσιν ἀγρομένοις ἔκλαγξε βροντᾶν.

Αντιστροφή κώλ. ιγ.

Αιολοβρόντας ἐρίδουπος ἄτε
Ζεὺς πατήρ. αἶθωνι λόγων κελάδῳ
Δίνασε Ρωμαίων πόλιν
Τερψίφρονος εὐεπίας
Ομμα φαεινότατον.
Θρασυμάχανος ὁ
Δὲ προστάτας ὅσσα βοᾶ,
Ευφημοσύναν
Θαμὰ παραινῶν αἰθέριον,
Εδόνασε προπρεῶν
Αντιθέοις ἀγορὰς
Ενθέῳ μάλιστα πειθοῦς; ἐνδίκου
Τοῖς μὲν ἀγνὰν χρίσιν ἀμφαίνων κρέοντος,

Επωδὸς κώλ. ια

Τοῖς δὲ παμπειθῆ γλυκεροῦ πατέρος
Μαλθακὰν ὀργὰν ἐνίπτων. οὔτε μιν
Χαλκοχαρμὰν ἐνδομύχων
Πολέμων λαβρὰ νιφὰς,
Οὔτε μὰν ἔλκων ποτὲ χερὸς ὀπίσω
Θυμὸς ἄτολμος ἐὼν
Εργῶν παρέσφαλεν καλῶν
Ανδροδάμαντι φόβῳ.
Εχθρῶν δ' ἀταρβεί παμβιάν
Νεῖκος ἄγων κεφαλᾷ
θωρησομένοις πολεμι-
στάς ἀθωράκιστος ἔλεν
Εαλωκῶς ἀδυγλώσσοις
Οἶκροις, ἐφέπων
Τερπνοῦ δίκαν Αμφίονος

Στροφή γ. κώλ. ιγ.

Τὸν μὲν ὦν οὐκ ἔσφαξε χαλκοαρὰν
Αντίων ἀνδρῶν μένος, οὐ νέμεσις
Εκπαγλος, οὐ ῥιπαὶ τύχας,
Οξεῖα χρόνῳ μελέτα
Τὰς ἀγέλας ἔπεφνε,
Περικάδομενον
Μάλων ὀπάονος δίκαν
Ενθυμοτάτου.
Θάνε σὺν οἱ θνάσκοντι χάρις,
Θάνε καὶ στάθμα βίου,
Σεμνὸν ἔρεισμα θάνε
Καὶ δίκας, μυστὰν τε κίων ἀστραβῆς,
Μοισοπόλων τε χορῶν εὐδματον ἔρκος.

Αντιστροφή κώλ. ιγ.

Ἡ ῥα παντοίαν ἀρετᾶν κορυφὰς
Ἄδε ξερσαία κατέκρυψε κόνις,
Καὶ ταῖς δ' ἐν αἵμακουρίαις
Θάητον ἔμιξε φάος
Ἀνορᾶν, τί φίλῳ
Τόσον ἀνδρὶ ταμεῖν
Μίτων παλιμβάμους ὁδοῦς
Μοίρας ἄχαρις
Λύκιος ἔτλα φοῖβος, ἔτλα
Δὲ μελιφθόγγων κορᾶν
Καὶ χαρίτων ὄμαδος,
Ἀξίῳ ζωὴν ἀμεύσασθαι σοφοῦ
Νέστορος, ἢ κονίαν αὐτὰν Σιβύλλας;

Επωδὸς κώλων ιε.

Ἄλλ' ὅμως ἀνδρῶν ἀδίκων ἄδα
Γαστριμάργου φεῖδεται λευρὸν στόμα,
Οἱ βιατὰν οὐ κάτεχον
Φρεσὶν αἰανὴ κόρον,
Ἀλλὰ τὰν ἦβαν ὑπέροπλον ἔδρεψαν
Ἀμπλακίαισι φρενῶν,
Οσσοὶ δὲ ἐχθρᾶν ὕβριος
Ευθυπόρησαν ὁδὸν
Θυμῷ γελανεῖ, μόρσιμον
Οικτροτάτῳ θανάτῳ
Νηλεῖ πόρεν. ἦ μεγάληαν
Ἔρσεν ἅπαν ἀδυλόγων
Ἀρόταις ἀβροῖσι Μοισᾶν
Τόδε δωδεκάμη-
νον συμφορᾷ στυγνὸν τέλος,

Στροφή δ. κω?λ. ιγ.

Ἡμὸς ἀκτίνων τριτάταν σοφίας
Ὀρφανίζει Πιερίδων τέμενος
Τὸν μὲν Γαληνὸν, εὐκλέα
Παγὰν ἐπέων, μόρ?ιμος
κλᾶρος ἔδαψε, σοφὸν
Ἱεροπρεπέων
Μοισᾶν προφάταν, καὶ φρενὸς
Ἀλκτῆρα νόσων.
Σε δὲ ποδάγρας ὄξυ πάθος
κτάνε, Λενταλλήριε,
Τηλεφανὴ κορυφὰν
Ευσεβείας, καὶ τρόπου ζωθαλμίου,
Μοισοδόκων μέγαν οικιστήρα θώκων.

Καὶ σε δ' αἰχματᾶν σκοπὸν Ἀτρεβᾶτων,
Τοῦ νεοκμητοῦ Πυλάδαν, κάθελε
Πότμου βία δυσπενθέος.
Μὴ κασταλίδων ἄδυτον
Δάκρυα θερμὰ λίποι,
Δνοφερός τε χιτῶν,
Τηλοῦ δέδορκεν οὐ ποτε
Τιμὰ Χαρίτων
Ἐν ὀμάδῳ, κουρᾶν τε Διός.
Ἀρετὰν ὅς φαίδιμος,
Οὐ Φεδερίκον, ἄγαν
Ὅς τεῶν θαυμαίνεν αἴγλαν ἐργμάτων,
Καὶ περ ἄφαντον, ἀπεφλαύριζας ἔμπα,

Ἐπωδὸς κωλ. ιε

Τιν δὲ μοῖρ' εὐδαιμονίας ἔπεται
Ὀλβία ψυχὰ θεόφρων, δυσμόρου
Ἄτ' ἀποικήσαισα χθονός,
Ἀλαλατῷ δυσμενεῖ
Καὶ παρατρόπου μανία λαλαγεύσας
Ἐνδομαχᾶν θορύβων,
Αἰῶνα πέσσεις ἀσφαλῆ?
Δώμασιν οὐρανίους.
Εἴη γὰρ ὦ θεῖαι φρένες
Ἄμμε μινυθαδίους
Ἰχνεσσιν ἐν ὑμετέρας
Ἀτρεκῆ νείμαι πόδα, καὶ
Γλυκὺν εὐζωᾶς ἄωτον
Παναπήμονα θη-
ρεύειν ἀκνάμπτοις ἐλπίσι.

9.

Katzen würden Whiskas kaufen: Melodie in der 10. *Pythie*

Mit »Katzen würden Whiskas kaufen« verkauft die amerikanische Firma Mars ihr Katzenfutter in Europa, und ein ähnlicher anthropologischer Versuch, uns den Geschmack der frühgriechisch-klassischen Griechen vorzustellen, ist nötig, um akzeptabel zu machen, dass Pindar nicht dieselben Praktiken hatte wie unsere Musiker. Notwendig, weil Martin West in seinem Buch *Ancient Greek Music* schrieb:

Stesichorus, Pindar, and others in their time often used the triadic system, in which two strophes **sung to the same music** were followed by a third, the 'epode', that had a different metrical scheme and melody. The whole sequence was then repeated as many times as required.³¹

Um diese Hypothese (gleiche Metrik, gleiche Melodie) zu stützen, führt West etwas vorher im Buch den Papyrus Rainer an (*P. Vindob. G 2315*), der meistens der Verteidigung der Auffassung dient, Pindar habe wie in protestantischen Chorälen oder bei der Marseillaise immer dieselbe Melodie wiederholt. Aber dieses mit Noten versehene Fragment des ersten Stasimon aus dem euripideischen *Orest*, das nach Willink auch eine hellenistische Bearbeitung des Textes und der Musik sein könnte, erlaubt keinesfalls den Wiederholungsschluss, da es sich nur um die Antistrophe kümmert³². West hat also nur die moderne Praxis als Argument für seine Hypothese.

³¹ West 1992, 211.

³² Willink 2001, 125-133, vor allem 130 adn. 12. Cosgrove, Meyer 2006, 66-81, sagen, dass die Melodie-Akzent-Relation vom 2. Jh. vor u.Z. bis zum 2.Jh. u.Z. statistisch gesichert werden kann, aber vorher die Übereinstimmungen (gerade in den Strophen und Antistrophen) unsicher seien. Man sollte dazu anmerken, dass keine musikalischen Papyri ausser dem Rainerpapyrus vorher als Modell zu Verfügung stehen. Ein anderes Problem ihrer Untersuchung ist das Kriterium: nicht die Auf- und

Sie wurde auch von Cornelis Ruijgh in Abrede gestellt, der das Original einer Epitome des Athenäus so wiederherstellte, dass Euripides zum ersten Mal die gleiche Melodie für Strophe und Antistrophe in der *Medea* versucht habe (cf. das Kapitel *Medea*) im Jahre 431, d.h. 70 Jahre nach der 10. *Pythie*³³. Die unten angefügte Akzentanalyse von *Medea* 129-173 zeigt tatsächlich 70% Übereinstimmungen nach einem eher exklusiven Kriterium (absolut sind es mehr). Wenn Athenaios meinte, eine solche Übereinstimmung entspreche einer kompletten Melodiewiederholung (vielleicht hatte er ja aber andere Quellen), dann hätte er auch sehen können, dass 27 Jahre vor der *Medea*, das zentrale Stasimon im *Agamemnon* (976ss.) des Aischylos nur 40% Isomelien hatte, dass wohl um 445 die Parodos der *Trachinierinnen* nur 36% Übereinstimmungen kennt. So kann man den Eindruck erhalten, dass Euripides *als erster* die durchgehende Melodiewiederholung verwendete, aber wir werden noch sehen (hier und im letzten Teil), dass die Generation der Schüler des Lasso, Pindar und Aischylos, die durchgehende Wiederholung punktuell zu besonderer Interaktion mit dem Thema verwenden konnte, was der Zeushymnus in der melischen Parodos des *Agamemnon* mit seinen beinahe 80% Isomelien gut belegen wird. Für Pindar sollen zunächst die Isomeliedaten der 10. *Pythie* mit den anderen *Pythien* verglichen werden (s-a: Prozentsatz der isomelischen Positionen auf die Gesamtheit der Positionen gerechnet zwischen Strophe und Antistrophe, a-s: Echo über die Epodengrenze hinaus zwischen Antistrophe und Strophe, e1-e2: zwischen erster und zweiter Epode, s1-an: zwischen der ersten Strophe und der letzten Antistrophe, e1-en: zwischen der ersten und der letzten Epode):

P	Triaden	s-a	a-s	e1-e2	s1-an	e1-en
P1	5	37%	31%	49%	40%	45%
P2	4	48%	33%	44%	42%	44%
P3	5	43%	36%	41%	43%	32%
P4	13	41%	38%	36%	48%	47%
P5	4	53%	52%	47%	50%	47%
P7	1	36%				
P8	5	50%	41%	44%	46%	46%
P9	5	41%	35%	40%	40%	19%

Abbewegung, sondern die Tonhöhe wurde gemessen, was das Verhältnis durch Normkonzepte (die in hellenistischer Zeit langsam einsetzen) durcheinanderbringt. Der Passus aus Dionysios über Euripides' Elektra betrifft gerade das Unverhältnis von Akzent und (hellenistischer) Melodie und nicht das Verhältnis von Strophe und Antistrophe, so Dale 1968, 204-205.

³³ Ruijgh 2001, 261-339.

P10	4	47%	45%	45%	54%	59%
P11	4	54%	46%	66%	63%	68%
P	Stanzn	s1-s2			s1-sn	
P6	6	60%			71%	
P12	4	59%			42%	

Die zweite Kolonne gibt die Triadenanzahl an, die auch etwas über den Formtyp aussagt³⁴. Die viertriadigen Oden haben normalerweise die Figur (nach thematischen oder Wortwiederholungen) A BCB DED A (bei Homer würde ich diese Form «Schloss» nennen), Oden mit ungerader Triadenanzahl fügen sich zu einer (von Otterlo inklusorisch genannten³⁵) Ringkomposition ABC-BA, ausser dass Pindar in den 470-er Jahren beginnt, den sizilischen Tyrannen fünftriadige Oden zu liefern, die der Schlossform folgen. Das Kriterium der Triadenanzahl und damit der Form steht, wie wir sehen werden, durchaus mit der Verwendung der Isomelien in Verbindung.

Die zweite Kolonne ist den Isomelien zwischen Strophe und Antistrophe gewidmet. Sie bedeutet, dass die Silben der Antistrophe, nach akzentueller und metrischer Funktion analysiert, unter die gleiche Analyse der Strophe geschrieben werden wie hier z.B. zwischen erster Strophe und erster Antistrophe von P11. Das Kriterium ist die wiederum gleiche Verbindung von Akzentbewegungen (z.B. se-me-laa, Gravis-Akut-Gravis, was sich in do-nu-mak- wiederfindet) auf mindestens drei Silben/Positionen:

P11a

Kad-	<u>mou</u>	<u>ko-ray</u>	<u>se-me-laa</u>	<u>me no-lum-</u>	<u>pi-a-</u>	<u>doo-na-guy-</u>	<u>aa-ti</u>	<u>si-noos1</u>
Sis-	<u>mee-</u>	<u>ni-on</u>	<u>do-nu-mak-</u>	<u>se na-laa-</u>	<u>the-a</u>	<u>man-ti-oon</u>	<u>thoo-ko</u>	<u>noo pa_i-a1</u>
-	-	U -	<u>U U -</u>	U U -	U U -	<u>U -</u>	- <u>X/</u>	- -19/12

Die Positionen, welche die Bedingungen ohne Unterbrechung erfüllen, werden in der metrischen Analyse unterstrichen und zusammengezählt (hier 12 auf 19 mögliche Positionen). Dieses Ergebnis wird mit denjenigen von s2-a2, s3-a3 et s4-a4 addiert und geviertelt. Dieses Resultat dividiert man durch die Summe der möglichen Positionen und erhält um zwei Kommastellen versetzt, den Prozentsatz, hier 54%. Erstaunlicherweise haben die viertriadigen Oden die höchsten Prozente.

³⁴ Cf. das Kapitel *Wagen und Tyrannen* in Steinrück 2013, 266.

³⁵ Otterlo 1944.

Die dritte Kolonne folgt demselben Vorgehen, aber diesmal zwischen Antistrophe 1 und Strophe 2, a2-s3 und a3-s4. Das Ergebnis dividiert man durch die 77 möglichen Positionen. Das Resultat 46 % von a-s ist um 8% tiefer als s-a, 54%. Das wäre an sich kein signifikanter Unterschied, wenn nicht die Mehrzahl aller Oden dieser Relation folgte: Die melodisch-akzentuelle Kohärenz zwischen Strophe und Antistrophe derselben Triade ist im allgemeinen stärker als die Wiederholungen zwischen Antistrophe und Strophe verschiedener Triaden. Diese Invarianz (sie kennt jedoch Ausnahmen!) kann viele Gründe haben, aber sie lässt sich nicht mit Wests Gleichung «gleiche Metrik = gleiche Melodie» vereinbaren.

P1 :	3ersequenzen	graphische Akute pro Silbe auf 109 mögliche ³⁶
S1-A1 : 32 =	29,3%	16
A1-S2 : 26 =	23,8%	11
S2-A2 : 52 =	47,7%	21
A2-S3 : 41 =	37,6%	16
S3-A3 : 42 =	38,5%	22
A3-S4 : 38 =	34,8%	17
S4-A4 : 44 =	40,3%	19
A4-S5 : 33 =	30,2%	21
S5-A5 : 35 =	32,1%	18

Man könnte wie im Falle der ersten *Pythie* an eine musikalische Form denken, in welcher die Melodien innerhalb einer Triade zumindest teilweise ähnlich sind, aber nicht zwischen den Triaden.

In den *Pythien* kann man den Eindruck gewinnen, dass die Epoden mit ihrem (immer relativ) höheren Isomelienprozentsatz (vierte Kolonne) ebenso die Strophenpaare voneinander absetzen, wie sie untereinander eine refrainartige Odeneinheit auch melodisch schaffen. Wenn wir von einem vagen Erfahrungsprinzip von 30-40% notwendiger Wiederholung ausgehen, dann bilden die mit dem strengen Dreisilbenkriterium erscheinenden 50% (etwa 60% mit einem laxeren) doch einen starken Hinweis, nicht auf absolute Melodiewiederholung, aber doch eine starke partielle.

Das bedeutet, dass auch die eher dürftigen Schwankungen in den Zahlen der Reflex der Produktion sein können: Pindar schrieb wohl eine Stanze nach der anderen noch ohne Musik (wenn eine solche überhaupt neben dem Text komponiert und nicht aus dem Text abgeleitet wurde) in einem rein sprachlichen, aber eben auch sprachmelodischen Zusammenhang. Das würde die

³⁶ Diese Vergleichsreihe nimmt nur die graphischen Akute, ohne Nebenakzente auf. Die Tendenz ist meistens vergleichbar, aber weniger stark.

zunächst evident scheinende enge akzentuelle Beziehung zwischen den Stanzen eines Paares gegenüber der Beziehung über die Epode hinaus erklären. Die monostrophischen Oden P6 und P12 (ohne Epoden) könnten deswegen höhere Entsprechungen haben als in den triadischen Texten, aber dies gilt nicht für alle monostrophischen Lieder. Dieses Bild passt nicht zur Vorstellung von einer üblicherweise separat komponierten Melodie, welche dann allen metrisch identischen Stanzen übergestülpt wird, sondern eher zu einer progressiv sich ändernden, vielleicht aus dem Text sekundär abgeleiteten Melodie, die wie im (traditionellen) Flamencogesang (ich denke meinerseits an Antonio Malena von Jerez), am Anfang der Ode/Letra variiert und am Schluss, nach einem Atem-beraubenden Auf- und Abstieg wieder auf die Füße der melodischen Wiederholung fällt.

Dennoch zeigen die letzten zwei Kolonnen, dass man diese eher katalogische Form nicht verallgemeinern sollte. Wenn, wie die erste der zwei Kolonnen zeigt (s1-an), die thematisch-lexikalische (meist durch ein autoreferentielles Bild bekräftigte) Ringkomposition so sehr an der Form der Oden mitspielt, ist es denkbar, dass sie auch eine Interaktion mit der Melodiewiederholung nach dem Schema ABBA oder sogar nach dem komplizierteren Schema A BCB DED A eingeht. Diese Hypothese lässt sich in der fünften Kolonne auf die Probe stellen. Vor allem die Oden mit gerader Triadenzahl tendieren dazu, in der letzten Antistrophe mehr Isomelien mit der ersten Strophe zu bilden als mit irgendeiner anderen Stanze. Hier lässt sich also das oben verwendete Modell der progressiven Variierung nicht anwenden. Vor allem in den *Pythien* 10, 11 und 6 nimmt nicht nur die Endantistrophe die Anfangsstrophe, sondern auch die letzte Epode die erste akzentuell wieder auf.

P	Triaden	s-a	a-s	e1-e2	s1-an	e1-en
P10	4	47%	45%	45%	54%	59%
P11	4	54%	46%	66%	63%	68%
P6	6	60%			71%	

Verglichen mit dem bereits hohen Satz von s-a, haben die s1-an-Isomelien immer noch einen durchschnittlichen Vorsprung von 9% und die e1-en Isomelien von 8% gegenüber den linearen Responionen der Epoden. Wenn man ein laxeres Isomeliekriterium anwendet, gelangt man zu Zahlen, die wahrscheinlich machen, dass das Publikum wohl am Schluss der Ode dieselbe Melodie hörte wie am Anfang. Aber betrachten wir diese These im Détail der vier Epoden von P10: Die Farbmarkierung für wiederholte Akzentserien wurde durch verschiedene Buchstabenstile ersetzt (die wolkige Kontur für e1-e4, die

Schattenschrift für e2-e3 und die Unterstreichung der Metrik für durchgehende Isometrie):

P10epa

o- lum- pi- o- ni- **kaa di sen** po- le- maa- do- koi saa- re- o so- ploj se- e1
 pa rois po-te per- seu se-dai- sa- to laa- ge- taas doo- ma tes-el- tho_o klei- e2
 the-oon te- le- san- too nou-den po- te phai- ne- ta yem-me na-pis- ton koo- e3
 pei-roon-ti de kai **khruu-so sen** ba- sa- noo pre- pei kai no- o sor- tho sa- e4
 - - U U - - U - U U - U -/ - U U - X/ X

P10epb

thee-ke kai ba-thu- Lei- moo nu- po kir- raa **sa- goon** pet-raan kra-**tee- si** e1
 taa so- noo ne-ka- Tom-baa se- pi- tos- sais the- oo res- don- ta soon tha- e2
 paanskha-son ta-khu Dag- kuu- ra ne- rei- sonkh tho-nip roo- raa- the khoi- ra- e3
del- phe- ou se te- Pai- nee- so- me nes- thlou **so- ti** up- sou phe-**ron- ti** e4
 - U - U U - - U U - -/ U Xh - - U - U

P10epc

po- daph-rii- ki- aa nes- poi- to moi- ra **ka yus- te- rai- si ne** naa- me- rai sa- **gaa**-e1
 li- ai sem-pe-do neu-phaa-mi- ais te ma- lis ta- pol-loonkhai- rei ge- laa the- roo e2
 do sal- kar pe-traa seg- koo- mi-oon ga ra- oo- to sum-noo ne pal-lo tal-lo noo- e3
 no- mon thes-sa- loo nauk-son-te sen da **ga- thoi- si kein-tay pa-** troo- i- ay ke- **dnay** e4
 U - - U X/ - - U - U U - U - X/ X - U - U -

P10epc

no- ra plou-to nan- thein phi- sin e1
 nu- bri nor- thi-**aan** knoo-da- loon e2
 te me- lis- sa thuu-**nei** lo- gon e3
po- li- oon ku-ber- naa- si- es e4
 U U - U - - U -

Selbst wenn man hier noch die dorischen Formen integrierte (phainetai statt phainetay) und selbst wenn die Akutkumulierung oder Lascoux's Tonotopie manches klarer erscheinen liesse³⁷, zeigt sich schon deutlich ein ABBA-Schema, das ähnlich wie die durchgehenden Isometrien sich vor allem an Periodenenden findet, nicht überall. Schaut man nun die Interaktion mit den thematischen Wiederholungen von P10 an, so findet sich z.B. die Nennung des Siegers Hippokles am Anfang und am Ende des Lieds durch ähnliche Akzentserien hervorgehoben, aber im Allgemeinen lieben die Schüler des Lasos

³⁷ Lascoux 2003, 309-319.

nicht so sehr die concinnitas, die Sandwich-Aesthetik Wagners (ein Beispiel in der Metrik wäre Dangels anapeste du destin bei Seneca oder die Liebeszäsur in der Atalantageschichte Ovids), sondern versetzen wie die Schattenschrift die Interaktion: Was die thematische Struktur vorgibt, wird nachträglich in dieser mit einer Schifffahrt und einem Viergespann verglichenen Lied durch vage Melodiewiederholungen bestätigt. Um das darzustellen, haben wir eine Übersetzung mit den wiederholten Themen (**fettgedruckt**) und den vielleicht melodischen, jedenfalls akzentuellen Wiederholungen mit verschiedenen Schriften gekennzeichnet (Kontur, Schattenschrift und durchgestrichen)

A s1 **Glücklich ist Lakedaimon/und selig ist Thessaliens Land, denn ein Vater für beide ist/ die Herkunft des Königums : Herakles, mehr als die anderen Kämpfer. Was rühme ich zur Unzeit ? :**

B **Pytho und die Pelionische Burg rufen mich doch und des Aleuas Söhne ;**

C **Sie wollen dem Hippokles/ darbringen der Männer weithintönenden Ruhmesgesang..**

D **a1 Teilhaftig ist er nämlich des Kampfprieses/ und der Menge der Umwohner hat der parmassische Winkel ihn/ als ersten im Doppellauf der Knaben kundgetan.**

E **Apollon beglückend gedeiht für die Menschen Ende und Anfang, wenn ein Gott mitwirkt.**

F **Dieser hat wohl durch deinen Willen dies erreicht/ und seine ererbte Anlage geht den Weg auf den Spuren des Vaters,**

F' ~~e1 der in **Olympia** siegte zweimal in den kampfesstrotzenden/ Waffen des Ares. Es machte auch auf der tiefen Wiese unter den Felsen **Kirrhos**/ der Wettkampf siegreich im Lauf den **Phrikias**. Möge das Geschick auch in späteren Tagen währen, dass stolzer Reichtum ihnen blühe.~~

E' ~~s2 An den Siegesfreuden in Hellas/ haben sie keinen geringen Anteil erhalten : **möchten** sie nicht durch der **Götter/Neid** eine **Wendung** des Schicksals erleben. Gott mag wohl/ ohne Leid sein im Herzen : Glücklich aber und preiswürdig für die Dichter ist der Mann/ der mit seinen Armen oder der Tüchtigkeit seiner Füße/ siegreich die höchsten Kampfpreise erringt durch Kühnheit und Kraft/~~

D' a2 und der es **noch erlebt, dass seinem jugendlichen/ Sohn beschieden ist, pythische Siegeskränze zu gewinnen** : den ehernen Himmel kann er niemals ersteigen./

G Doch in dem Masse, in dem wir sterbliches Volk an **Sangesglanz** zu rühren vermögen, **erreicht er** ihn in seiner äusseren/ Fahrt. Mit Schiffen freilich oder zu Fuss wirst du nicht finden/ einen Wunderweg zum Ort der Hyperboorei/,

H e2 wo schmauste einmal **Perseus**, der Held/ da er ihre Stätten betrat./.

I und sie antraf, wie sie prächtige Eselopfer darbrachten/dem Gott. An ihren beständigen Festen/ und frommen Gebeten freut sich besonders Apollon, / und er lacht, wenn er sieht die sich aufbäumende Wildheit der Tiere.

J s3 Die Muse fehlt aber nicht/ bei ihrem **Tropoi** : überall regen sich Mädchenchöre, /der Schall der Leiern und

J' Auloi/ mit goldenem Lorbeer stecken sie sich ihr Haar auf und speisen heiteren Sinns./

I' Krankheiten und lähmendes Alter befallen/ das heilige Volk nicht. Sonder Mühen und Kämpfe/

a3 leben sie, ohne die Nemesis/ die das Recht schützt, fürchten zu

- H' müssen. Aber da kam einst mit behrzter Kühnheit/ der **Sohn der Danae** – es führte ihn Athene - / zum Volk der seligen Menschen. Getötet hatte er die Gorgo und mit dem bunten Haupt/von Schlangenhaaren den Inselbewohnern/ einen steinernen Tod gebracht. Mir aber scheint/
- G' e3 Wenn die Götter etwas Wunderbares vollbracht haben, nichts je/ so unglaublich zu sein./ Das Ruder halt an, und schnell den Aker wirf auf den Grund/ vom Bug aus, Rettung vor felsiger Klippe !/Rühmender Lieder Schmelz nämlich/ beliebt wie die Biene von einem Gedanken zum anderen zu eilen.
- C' s4 **Wenn aber die Ephyriäer/ am Peneios mein süßes Lied erschallen lassen, hoffe ich/ Hippokles werde in Gesängen noch mehr bewundert wegen seiner Siegeskränze unter seinen Altersgenossen und unter den Älteren, / er, der den jungen Mädchen Pein macht. Denn/**
a4 **jeweils nach anderem verzehrt sich in Sehnsucht das Herz der Menschen. / Wonach jeder strebt- / hat er es erlangt, wird er den Augenblick sorgsam festhalten wollen wie ein heimlich gewonnenes Geschenk. Was übers Jahr kommt, kann man nicht deutlich voraussehen./**
Ich vertraue auf die die wohlwollende Freundschaft des Thorax, der meine Kunst ehrt und diesem vierspännigen Wagen der Museen angeschirrt hat./ der mich liebt, wie ich ihn, der mich führt auf meiner freudigen Fahrt./
- A'e4 An einem Versuch, wie Gold an einem Stein./ bewährt sich gerader Sinn./ Auch die Brüder wollen wir preisen, die trefflichen, weil sie hochhalten den Brauch der **Thessalier**/ und ihn unterstützen : in guten Händen liegt/ die überkommene adlige Leitung der Städte.

Pindar wiederholt also nicht einfach dort, wo sich die gleiche Metrik findet, sondern, wenn auch verschoben, da, wo sich die Themen wiederholen. Man kann die gerappten katalektischen Tetrameter des Archilochos (thuume, thuum) nach der Melodie von *Glory, glory* oder mit dem Rotarmeechor nach *Sten'ka Razin* singen und die Soldaten Caesars hatten sicher noch eine andere Melodie. Jedenfalls scheint die Form einer durchgehenden Melodiewiederholung von den Akzenten her nicht gesichert. Man könnte Wests Vorstellung retten, indem man behauptete, dass die Akzente zuerst gegen den übergestülpte Melodie gehen und dann gegen Periodenende mit ihr interagieren, wie das deutsche Rocker zuweilen taten. Aber Comotti's Interpretation des pindarischen Ausdrucks *anaksiphormigges humnoi*³⁸, «Texte, die ihr die Herrscher des Instruments seid» und der Umstand, dass wir Normformen (und ihre Abweichung bei den Rockern) nicht so einfach mit der Oppositionsästhetik Pindars vergleichen können, sowie die erste mögliche Interpretation der Daten zeigen, dass die Melodiewiederholung immer nur parziell war, eine Sonderform unter anderen, die man z. B. zur Form verwenden konnte, mit welcher das Mars-Unternehmen, auf der phonischen Ebene, deutsche Kunden zum Kauf von Katzenfutter anregt, zur Form KWWK, **Katzen würden Whiskas kaufen.**

³⁸ Comotti 1979.

10.

Isomelie und Triadenzahl 2: Melos als Konstruktionsmittel in N3 und N5

Wir haben gesehen, dass die Marseillaise-Ästhetik der Revolution nicht zu Pindars Melodien passt, dass aber partielle Melodiewiederholung ihre Rolle in der Form hat, wie sie hier verstanden wird, in der am besten wahrnehmbaren Interaktion zwischen den Wiederholungsebenen. Um für eine solche Interaktion zwischen Melodie und Thema (und Metrum) argumentieren zu können, brauchen wir also zum einen wenigstens die Spuren der (gleichen oder ähnlichen) Melodie, zum anderen eine unabhängige Themenanalyse (d.h. der wiederholten Themen). Letztere wurden in den 90er Jahren angefertigt, die Melodiespur wird aus hoher Isomelik zwischen Stanzen gezogen, immer nach dem Kriterium von mindestens drei sich folgenden Akzentformen). Man kann z.B. mit den ziemlich typischen Isomeliezahlen der dritten *Nemäe* beginnen:

N3		40	50	60	70	
s1-a1	87 von 111 = 78%					x
a1-s2	78 = 70%				x	
s2-a2	56 = 50%		x			
a2-s3	51 = 45%	x				
s3-a3	70 = 63%			x		
a3-s4	49 = 44%		x			
s4-a4	51 = 45%		x			

Man kann aus diesen Zahlen ableiten, dass 78% der metrischen Positionen von Strophe und Antistrophe der ersten Triade sich in einer Sequenz von mindestens drei sich folgenden gleichen Akzenten befinden. In der folgenden Akzent-Metrik Analyse werden diese Stellen, wie schon vorher, durch unterstrichene Metrik angezeigt:

N3a

Oo pot- ni- a moi- sa maa- te raa- me- te- raa **lis-** so- **mai** taan po- luk- se- naa s1
 Taa saph-tho-ni- aa no- pas- de mee- ti- o saa- maa sa- po ar- khe dou- ra- nou al
 - - U U - U - U - U U - - U X/ - U - U -16/20

N3b

Ne ni- e- ro- mee- ni- aa ne- me- a- di i- ke- o doo- ri- da naa- so nai- s1
 Po- lu- ne- phe-laa kre-on- ti thu- ga- ter do- ki- mo num- no ne- goo de kei- al
 U U U U - U - U U U X/ U U U - U U - U -15/2

N3c

Gii- na nu- da- ti gar me- non- te paa- soo- pi- oo me- li- gaa- ru- oon tek- to- nes s1
 Noon te ni- no- a- rois lu- raa te **koi-** **naa-** so- **mai** kha- ri- en- ta dek- sei po- non al
 - U U U U -h U - U - - U - U U - U - U - - U -13/21

N3d

Koo- moonne- aa- ni- ai se- the no- pa **mai-** o- me- **noi** dip- see de praa- go sal s1
 Khoo-raa sa- gal-ma mur-mi- do- ne si- nap **ro-** te- **roi** ~~oo- kee- sa~~ noon pa- lai- al
 - - U - U - U U U U - U U -h - - U - X -15/20

N3e

Lo me nal- lou aeth- lo- nii- ki- aa de ma- lis ta- oi- daan phi- lei ste-pha- s1
 Pha-to na-go- raa nou ke- leg- khe-es- si na- ris- to- klei- daas te- aa ne- mi- al
 U U UU Xh - U - U - U U U - U - - U X/ U U 17/19

N3f

Noo na- re- taan te dek- si- oo- ta- taa no- paa- don s1
 aa- ne ka tai- sa nen pe- ris- the- nei ma- lakh- theis al
 - U U - U - U - U - U - U - -11/13

87 von 111 = 78%

Das Kriterium von drei Silben mit derselben Akzentfolge ist, wie gesagt, sehr restriktiv (man verliert viele zweisilbige Ketten) und man kann vermuten, dass sich hinter dem Resultat von 78% beinahe 90% reelle Übereinstimmungen verbergen, d.h. beinahe dieselbe Melodie. Noch viel interessanter an diesen Zahlen ist jedoch die Abfolge. Selbst wenn die Zahlen variieren, so ergibt sich eine proportionelle Konstanz: Wie wir in den *Pythien* gesehen haben, ist der Prozentsatz der Isomelien zwischen Strophe und Antistrophe einer Triade meistens höher als zwischen der Antistrophe einer Triade und der Strophe der folgenden Triade. Man wird schnell vermuten, dass dieses Verhältnis dem Umstand zu verdanken ist, dass das Strophenpaar ein und derselben Triade nicht voneinander getrennt sind, während die Antistrophe von der folgenden Strophe durch eine Epode abgesetzt wird. Die Prozentsätze aller Epinikien Pindars bestätigen dieses Bild, aber nuancieren es auch: Die isomelisch höhere Abfolge s-a (Strophe-Antistrophe) hängt von der Triadenzahl ab.

P	Triaden	s-a	a-s	e1-e2	s1-an	e1-en
P4	13	41%	38%	36%	48%	47%
P1	5	37%	31%	49%	40%	45%
I3+4	5	56%	47%	55%	34%	58%
N10	5	48%	42%	69%	46%	47%
P3	5	43%	36%	41%	43%	32%
P8	5	50%	41%	44%	46%	46%
P9	5	41%	35%	40%	40%	19%
O2	5	52%	50%	50%	35%	56%
O7	5	46%	35%	64%	34%	53%
O10	5	40%	32%	47%	32%	38%
O13	5	56%	43%	54%	47%	34%
O6	5	47%	47%	48%	57%	59%
N7	5	44%	47%	55%	44%	52%
P5	4	53%	52%	47%	50%	47%
P2	4	48%	33%	44%	42%	44%
P10	4	47%	45%	45%	54%	59%
P11	4	54%	46%	66%	63%	68%
O1	4	58%	52%	61%	50%	35%
O8	4	47%	40%	41%	42%	48%
O9	4	54%	45%	53%	34%	51%
N3	4	56%	53%	44%	57%	53%
I1	4	46%	51%	73%	14%	73%
N1	4	39%	46%	63%	61%	53%
O5	3	37%	49%	48%	56%	46%
N8	3	45%	65%	55%	38%	34%
N5	3	52%	54%	30%	36%	41%
N6	3	56%	61%	61%	42%	50%
N11	3	44%	52%	58%	48%	41%
I6	3	57%	62%	44%	49%	43%
I2	3	56%	55%	53%	43%	71%
I5	3	53%	53%	52%	53%	35%
O3	3	57%	49%	52%	55%	52%

P7	1	36%
O11	1	59%
O12	1	71%
O14	1	55%
O4	1	56%

Stanzas		s1-s2	s1-sn
N4	monostr.	53%	66%
P6	monostr.	60%	71%
P12	monostr.	59%	42%
I7	monostr.	59%	39%
N9	monostr.	46%	43%
N2	monostr.	46%	51%

Was man an den Zahlen der ersten zwei Kolonnen ablesen kann, ist eine deutliche Proportion von Isometrie zwischen Strophe und Antistrophe (in dieser Reihenfolge: s-a) einerseits und Triadenanzahl andererseits: Bei niedriger Zahl, meist bei drei Triaden (in 6 Fällen, in zwei Fällen herrscht Gleichheit, in einem Fall beinahe Gleichheit: I2 56% sa gegenüber 55% as), sind die Isometrien von s-a niedriger als das Echo über die Epode hinweg zwischen Antistrophe und Strophe (a-s). Bei mehr als drei Triaden kehrt sich das Verhältnis um. Die akzentuellen Beziehungen von Strophe und Antistrophe, ungestört von der Epode, sind ziemlich konstant stärker (3 Ausnahmen), als ob die längere Performance dazu zwänge, die Strophenpaare zu stärken. Dabei ist es typisch, dass O3, mit seinen 3 überlangen Triaden nicht nur thematisch-semantisch wie eine viertriadige Ode gebaut ist (ein Rahmen um zwei Ringkompositionen), sondern auch melodisch wie eine viertriadige Ode das sa-Verhältnis betont.

	a-s	s-a=a-s	s-a
3	6	3	1
4	2	0	7
5+	1	0	13

Ob diese Zahlen nun die reine Sprachmelodie oder eine mit der Instrumental-/Vokalmusik weitgehend im Einklang stehende, teilweise freie Melodie spiegeln, die musikalischen Akzente stehen mit der gesamten Liedkonstruktion in Verbindung und scheinen (nach diesem Kriterium) keiner einheitlichen, für alle Stanzas gleichen, übergestülpten Melodie zu folgen. Jedenfalls zeigen die 13 fünf-(oder mehr-)triadigen Oden gleichzeitig, dass es eine Interaktion

mit den Strophenpaaren gibt und dass die Melodie nicht strikt die gleiche ist, sondern eher dazu dient, Untergruppen miteinander zu verbinden. Die dreitriadigen Lieder brechen die Strophenpaare auf und integrieren sie wie z.B. in N3 (cf. unten) in eine Gesamtform, in welcher die erste Stanze nicht nur thematisch ein Echo zur letzten bildet, sondern auch melodisch. Die höchsten Isomelien zwischen der ersten und letzten Stanze der Epoden finden sich in vier- und dreitriadigen Liedern (P11, I1, I2). Bei Liedern dagegen, die aus einer einzigen Triade bestehen, deutet nur die absolute hohe a-s-Isomelie darauf hin, dass hier das Strophenpaar sich deutlicher als bei dreitriadigen Liedern melodisch konstituiert. Man kann also weiter die Vermutung äussern, dass starke Isomelie ähnlich wie starke thematische Echos dazu dient, das Lied als Ringkomposition oder als andere Figur zu konstituieren, aber wiederum die Hypothese einer vorausgesetzten katalogischen, immer wiederkehrenden gleichen Melodie nicht bestätigt. Dieses Bild bestätigt sich in der dritten *Nemäe*, wenn wir nun auch die Epoden integrieren:

e1-e2	40:90	=44%	x	
e2-e3	58	=64%		x
e3-e4	48	=53%	x	

Zwischen der zweiten und dritten Epode überschreiten die Isomelien die 60%-Grenze, während die Beziehungen der ersten mit der zweiten und der dritten mit der vierten Epode weniger stark sind. Da die Isomelien s3 - a3 wieder einen Anstieg markieren, könnten diese Verhältnisse eine melodische Ringkomposition **e2-s3-a3-e3** andeuten. Demgegenüber schüfe die starke, 70%ige Isomelie a1-s2 eine zweite, kleinere Ringkomposition am Liedanfang (um die erste Epode herum). An diesem Punkt der Analyse wurden die nie publizierten, unabhängigen, thematisch-lexikalischen Figurenanalysen aus den 90-er Jahren nützlich. Die thematische Analyse hatte ein ähnliches Bild ergeben. Es lässt sich also denken, dass in N3 die melodischen Wiederholungen mit den thematischen Hand in Hand arbeiten, dass thematische Wiederholungen (der Schlossfigur A BCB DED A) auch im weiten Sinne musikalisch aufeinander bezogen werden. Diese Interaktion soll hier an einer Zusammenfassung des Textes illustriert werden.

**S1 Muse, komm im Nemeen-Monat nach Aigina, die gastfreundliche Insel,
wo ein Chor auf dich wartet. Jeder will etwas Anderes, Sieger wollen Lieder.**

- A1 *Dank meiner Erfindungsgabe singe ich einen Zeushymnus auf ihn und die Myrmidonen.
Aristokleides macht ihm Ehre.*
- E1 *In Nemea hat der Sieg ein Pflaster auf die Wunde geklebt.
Aristophanes' Sohn, der schöne, hat seinem Aussehen Ehre gemacht.*
- S2 *Aber dass er nicht über die Heraklessäulen hinausgehe.
Mein Herz, was suchst Du im Weiten,
bring die Muse zu Aiakos, spiel von Haus aus!*
- A2 *Peleus hatte seinen Rum mit seinem Speer, er, der Iolkos
nahm und Thetis. Telamon besiegte Laomedon mit*
- E2 *Iolaos, und er folgte ihm zu den Amazonen.
Ruhm durch Verwandtschaft ist wichtig, Gelerntes bietet keine Sicherheit.*
- S3 *Bei Chiron schwang Achill den Speer, schnell wie der Wind
brachte er das Wild, atmend zum Kentaur. Athene und Artemis
staunten nur so.*
- A3 *Chiron hat auch Jason ausgebildet und Asklepios
und ihnen die Medizin beigebracht.
Er freite um Thetis, damit sein Sohn
in Troia Memnon töten könne.*
- E3 *in Troia Memnon töten könne.*
- S4 *Von dort scheint der Aiakidenruhm ins Weite,
Dein Blut Zeus, Dein Hymnus im Chor der Jungen,
Aristokleides hat dieser Insel Ruhm geschenkt und dem Thearion.*

A4 Ich schicke ihm etwas aus Honig und Milch für äolische Auloι,

E4 spät zwar, aber die schnellen Adler gehen in die Weite, während die Krähen unten krächzen,
doch Dich sieht das Licht von Nemea, Epidauros und Megara.

Das Fettgedruckte schafft einen Rahmen aus Süßigkeiten, die den Sieger zu Hause erwarten. Er entspricht auf der akzentuellen Ebene einer weniger starken, aber doch an die 60%-Grenze angenäherte Isometrie von (s1-a4 = 53 Isometrien =) 57%. Vor allem aber findet diese an Tudor-Schlösser erinnernde Form (Rahmen um zwei Ringkompositionen) zwar schon in den Odysseebüchern 1-5 oder 13-16, ist aber typisch für Pindars viertriadige Epinikien (drei-triadige und fünftriadige bilden meist eine einzige grosse Ringkomposition (mit Ausnahmen, die den sizilischen Tyrannen gewidmet sind).

Bevor andere Analysen diesen Befund stärken, kann man einen ersten Schluss ziehen. Wir konnten unseren Zweifel an einer selbstverständlich vorausgesetzten Hypothese stärken, nach welcher diesselbe Metrik in einer Ode auch dasselbe Melos implizierte. Man kann eher von melodischen Ähnlichkeiten sprechen, die eher punktuell eingesetzt werden und sich leichter mit den Beobachtungen Sylvain Perrots verbinden lassen, wonach die frühgriechische Instrumentalmusik gerne eine mimetische Interaktion mit dem Thema oder dem Sinn sucht³⁹. Diese Sichtweise passt auch zu Comottis von Pratinas und Pindar aus formulierten Satz, die frühgriechische Musik hänge am Text (oder an der parole) und nicht umgekehrt. Nur geht es nicht nur um prosodi-

³⁹ Perrot 2013.

sche Probleme (metrische und musikalische Quantität), sondern um den Sinn des Textes: gleiche Themen, gleiches Melos? Ähnliches kann man von der fünften *Nemäe* sagen:

N5			
s1-a1	60 sur 102 = 58%		58
a1-s2	51 sur 102 = 50%	50	
s2-a2	51 sur 102 = 50%	50	
a2-s3	61 sur 102 = 59%		59
s3-a3	51 sur 102 = 50%	50	
s1-a3	37 sur 102 = 36%	36	
s1-s3	63 sur 102 = 61%		61
e1-e2	27: 89 = 30%	30	
e2-e3	21: 89 = 23%	21	
e1-e3	37: 89 = 41%	41	

Es handelt sich um eine dreitriadige Ode, die üblicherweise eine einfache (inklusive) thematische Ringkomposition produziert. Das erwartete starke Akzentecho zwischen Strophe und Antistrophe findet sich nur bis zu einem gewissen Grad, aber das scheint in Verbindung mit den schwachen Epodenechos zu stehen. Die Zahlen könnten zu einer Ringkomposition a2 –e2– s3 – und einem Aussenrahmen e1-e3 führen, und die Themen bestätigen diese Form.

- S1 Bin kein Zimmermann, wie ein Schiff geh aus mein Lied!
 Melde, dass Pytheas an den Nemäen gesiegt hat
 A1 und den Äakiden alle Ehre macht (dunkle Phokos-Story).
 E1 **Aber Schaden soll man verschweigen, Loben ist eleganter.**
 S2 Mit Freundlichkeit haben auch die Musen für Thetis und Peleus gesungen,
 A2 *wie die Kreterin Hippolyta Peleus verleumdet hat*
 bei ihrem Gatten als Verführer,
 E2 wobei das Gegenteil wahr war:
 Er hatte Hippolyta zurückgewiesen und Zeus
 S3 *hatte ihm Thetis zur Frau und Poseidon zum Schwiegervater gegeben.*
 Man tanzte und sang.
 Das Schicksal und die Verwandtschaft entscheiden alles.
 A3 Die Ehre kommt zum Onkel Euthymenes,
 und Dir, Pytheas, steht Nemea gut, la die Polis kümmert sich drum.
 E3 **Aber der Zimmermann muss aus Athen kommen, lass den Wind die Segel blähen, mein Lied.**

Man findet wiederum die leicht verschobene Interaktion zwischen ähnlichen Themen und ähnlichen Melodien, was auch gut zum formalen Thema des Lieds passt: dem Vergleich zwischen statischer Bildhauerei und der bewegten Form des Lieds (geh aus...).

11.

Kolon und Akzent (Sappho)

Eine Paranoia, die sich einstellt, wenn man über Isomelien arbeitet, ist die Angst, von der intonationellen Statistik eingeholt zu werden, dass die Isomelien ein pures Interaktionsprodukt des pindarischen Wortschatzes und der engen metrischen Regeln eines Kolons wie des Hemiepes z.B. sein könnten. Zwar hat der Vergleich mit Jamot gezeigt, dass gleiche Metrik mit gleichem Vokabular keineswegs die gleichen Isomelien produzieren und dass eine solche Interaktion nichts für die Interpretation dessen verschlüge, was das Publikum hörte. Aber es wäre doch besser, Kola zu vergleichen, die aus der melischen (lyrischen) instrumental begleiteten Tradition kommen, und solche, die für das Sprechen gedacht waren. Selbst wenn der Gedanke einer durchgehenden Melodie vor der *Medea* des Euripides eher ein Sonderfall gewesen sein sollte.

Der Fall des rhythmisch plurifunktionellen Hemiepes ist aufschlussreich, den man im von der Phorminx begleiteten heroischen Vers Homers als erstes Kolon finden kann, aber auch (wenn man will) im gelesenen Hexameter des Apollonios von Rhodos, in den Kithara-begleiteten Katenoplion-Epitriten (oder Daktyloepitriten) Pindars wie in den ohne Instrument gerapten Eponen des Archilochos: Dabei muss man natürlich vergleichbare Kola (z.B. ohne Auflösungen) suchen, die nicht notwendig im direkten Vortragsecho standen.

Hipponax/Archilochos 115

<u>kuu-</u>	ma-	ti	plas-	do-	mē-	nos	4	
thre-	i-	ke	sak-	ro-	kō-	moī	5-6	
dou-	li-	o	nar-	tō	ne-	doon	7-8	
phu-	ki-	a	pol	le-	pe-	khōi	9-10	
kei-	me-	no	sak-	ra-	si-	ee	11-12	
tau	te-	the-	loi	ma	ni-	dei	13-14	
top	ri	ne-	tai-	ro	se-	oon	15-16	
-	<u>U</u>	<u>U</u>	-	U	U	-		1-3

Archilochos 185

akh-	<u>nu-</u>	me-	<u>nes</u>	ku-	ta-	<u>lee</u>	1-2
mo <u>u-</u>	no	sa	<u>nes-</u>	kha-	ti-	<u>een</u>	3-4
<u>puk-</u>	no	ne-	<u>kh<u>ou-</u></u>	sa	no-	<u>on</u>	5-6
-	U	<u>U</u>	-	U	<u>U</u>	-	3-4, 6-7

Argonautika 1

moi-	ra	me-	<u>neis</u>	tu-	ge-	<u>ree</u>	
ii-	<u>ke-</u>	to	<u>des</u>	<u>pe-</u>	li-	<u>ee</u>	
en-	<u>tu-</u>	e	<u>na<u>u-</u></u>	ti-	li-	<u>ee</u>	
dek-	<u>sa-</u>	to	<u>pi-</u>	<u>e-</u>	ri-	<u>ee</u>	
ee-	<u>lu-</u>	the	<u>das-</u>	te-	ri-	<u>oo</u>	
-	U	<u>U</u>	-	U	<u>U</u>	-	3-4, 6-7

Od.1

nee-	pi-	<u>o</u>	yoy	ka-	ta	<u>bou</u>	8
to <u>o</u>	na-	mo-	then	<u>ge</u>	the-	<u>aa</u>	10
al	<u>lo</u>	me	<u>na-</u>	thi-	<u>o-</u>	pas	22
ton	<u>ra-</u>	ga-	mem-	<u>no-</u>	ni-	<u>dees</u>	30
pei	tha-	<u>ga</u>	thaph	<u>ro-</u>	ne-	<u>oon</u>	43
=	U	<u>U</u>	-	U	U	-	1

Notiert werden zunächst die Isomeliestellen (1-3 heisst: Isomelie zwischen Position 1 und 3). Die Isomelien sind verschieden: selten in der *Odyssee*, aber überrepräsentiert bei Apollonios, relativ rar bei Pindar (*Isthmie* 1), aber häufig bei Archilochos und den Hipponax oder Archilochos zugeschriebenen Strassburger Epoden.

Hipp.Arch. 117		3-5		2
Hipp.Arch. 115	1-3			3
Arch 185		3-4	6-7	4
Arch 182+184			4-7	3
Od.1	1			1
Pindar II			6-7	2
Arg. 1		3-4	6-7	4

Man kann bei dieser Sondierung (je die vergleichbaren 5 ersten Hemiepe des Textes) den Eindruck gewinnen, dass gerade die Verwendung eines Musikinstruments die sprachliche Melodie zurückdrängt, dass wir hier ein Kriterium haben, um Sangesdichtung von Buchpoesie zu unterscheiden (Hegel sagt schon in der *Ästhetik*, dass starke Musik keine starken Texte vertrage und umgekehrt). Aber wichtiger als die quantitativen dieser teilweise abstrakten, vom Sanges- oder Lesekontext losgelösten Ergebnisse sind die qualitativen: Die Isomelien bei Pindar und Archilochos, bei Homer und Apollonios, finden

sich keineswegs an der gleichen Position. Wie im Vergleich mit Jamot ergibt sich also, dass gleiches Vokabular mit gleichem Metrum nicht dieselben Isomelien schaffen.

In den (von einem Humanisten?) sogenannten Sapphischen «Strophen»⁴⁰ könnte man vielleicht etwas Ähnliches finden. Sappho verwendet die Akzentbrücken und -Täler, um die drei metrischen (oder in alexandrinischer Praxis vier editorischen) Einheiten der sapphischen Stanze zu zwei grösseren prosodischen Einheiten mit Brücken zu verbinden und diese beiden mit Akzenttälern voneinander abzusetzen, oder besser: die Akzentstatistik ist die Spur dieser rhythmisch-musikalischen Praxis. Ein Akut am Ende der ersten Zeile und ein alteraigu am Anfang der zweiten Zeile schaffen statistisch ein Zeilenpaar, das durch einen Gravis am Ende der zweiten Zeile und ein primaigu am Anfang der dritten, langen und letzten von der zweiten (Alkaios zieht meist eine Zusammenziehung aller drei Zeilen vor) Einheit abgesetzt wird, ein Schema, welches das Silbenmapping bestätigt. Aber innerhalb der Zeilen (Zeile 1 von Stanze 1 mit Zeile 1 von Stanze 2 usw.) finden sich erstaunliche Isomelien. Von diesen zwei formalen Elementen und der metrischen Organisation unterscheidet sich jedoch das neue von Obbink publizierte «Bruderlied» erheblich⁴¹: eine hellenistische Sapphoimitation, die in die Oxyrhynchus-Ausgabe gerutscht ist, oder eine «junge Sappho», wie West meinte? Jedenfalls zeigt dieser Text wie Archilochos und Apollonios mehr Isometrie als die übrigen sapphischen Stanzen Sapphos, sogar eine durchgehende gemeinsame Melodie im metrisch (anders als bei Sappho sonst) abgesetzten Adoneus.

Sa	Zeile 1	Zeile 2	Zeile 3	
Sa 1	4-5, 8-11	10-11	8-9	8
Sa 31	8-9		4-5	4
Sa 16	4-5	9-10	7-8, 14-15	8
<i>SaOb</i>	2-3	1-2	7-9, 12-16	12

Wie Pindar oder Aischylos kann auch Sappho die Melodiewiederholung zur Interaktion mit einer thematischen Ringkomposition verwenden, hat aber zumindest nach den Akzenten keine durchgehende Melodie. Das heute und in der Antike berühmte (cf. Ps.-Longin und Catull 51) Fragment oder Gedicht 31 Voigt ist ein gutes Beispiel: Die Isomelien zwischen der ersten und der vierten (und letzten?) Stanze (1-4 = 57%) und die Isomelien der zweiten und dritten (2-3 = 47%) gehen über die sonst bei Sappho üblichen Prozentsätze hinaus

⁴⁰ Es wäre besser von Stanzen zu sprechen, da diese monostrophischen Serien keine Paare bilden. Die lateinischen Metriker nennen sie zwar zuweilen strophe und sprechen von sapphischen Versen, aber der Begriff *sapphica strophe* tritt nicht auf.

⁴¹ Obbink 2014, 32–49.

(1-2 = 10%, 3-4 = 31%, 1-3 = 36%, 2-4 = 34%). Die Melodie scheint hier mit der thematischen Ringkomposition des Lieds zu interagieren, wie sie, wenn man so lesen will, Pseudo-Longin schon hervorhebt. Dass das Lied eine fünfte Stanze hatte, wie die Konjekturen Wilamowitzens es andeuten, ist damit nicht ausgeschlossen, aber schon etwas weniger wahrscheinlich.

$$1-2 \quad 4 : 38 = 10\%$$

$$1-3 \quad 14 : 38 = 36\%$$

$$2-4 \quad 13 : 38 = 34\%$$

$$3-4 \quad 12 : 38 = 31\%$$

$$2-3 \quad 18 : 38 = 47\%$$

$$1-4 \quad 22 : 38 = 57\%$$

III.

Akzentstellen

12.

Pindarische Akzente

Bei der Analyse des Corpus störten manche Wörter mit einer solchen Insistenz die Konstruktion von vollständigen Isomelien, dass es sinnvoll schien zu prüfen, ob sie auch auf der morphologisch-prosodischen Ebene Gemeinsamkeiten haben, welche diese Verweigerung bestätigen und den Verdacht begründen, dass Pindar sie vielleicht anders sprach als die Akzente der Handschriften vermuten lassen. Das Kriterium ist der Vergleich der Anzahl der in der möglichen Isomelie sich ergebenden solidarischen Akzente mit dem traditionellen Akut einerseits und mit dem von der Isomelie empfohlenen Akut in Prozente umgerechnet ($x\% : y\%$).

a) Aigimios

In einem verlorenen frühgriechischen Epos, das man Hesiod zuschrieb, bezeichnete dieser Name den Urvater der Dorer. Sein Akzent variiert bei Apollodor 2. 7. 7, Diodor Siculus 4. 37, Stephanos von Byzanz s.v. Ἀβαντίς. In seinem *Thesaurus* gibt Henri Etienne noch die Akzentuierung Aigimios, aber die mss von Pindar P1 96 et P5 72 schlagen den Genetiv von Aigimios vor. Der Akzentgebrauch Pindars in den Isomelien spricht eine andere Sprache als die alexandrinischen Philologen: P5 72 spricht von den Abkommen dieses Königs in einer metrischen Position, die für alle anderen Wörter isomelisch ist. Mit Aigimiou in P5e s3 wäre die Isomelie komplett:

P5e

Ro	seu-	di- <u>aa</u>	nos me-	ta khei-	me-	ri- <u>o</u>	nom-	bron	te- <u>aan</u>	s1
Ti	eu-	kho see-dee	pa-	ra puu-	thi-	a- <u>do</u>	sip-	poi	se- <u>loon</u>	a1
Don	kree-	te son tok-	so-	pho-roy	te-	ge- <u>i</u>	par-	nas-	si- <u>oo</u>	s2
Ni	eel-	the see- dee	li-	bu- <u>aas</u>	pe-	di- <u>o</u>	nek	sag-	la- <u>oo</u>	a2
O	sek-	go- nou sai-	gi-	mi- <u>ou</u>	te	to de-	mon	gaa-	ru- <u>ei</u>	s3
Noy	troo-	e san-taa-	no-	ri- day	su	ne- le-	naa	gar	mo- <u>lon</u>	a3
Ri	nen-	di- kon tar-	ke-	si- <u>laa</u>	to	ne na-	oi-	daa	ne- <u>oon</u>	s4
No	sen	te moi-sai-	si	po- <u>taa-</u>	no	sa- po	maa-	tros	phi- <u>laas</u>	a4
Xh	-	U - -	U	<u>U -</u>	U	U U -	-	U	-/	
PAD	cr	SAS	cho	SAD		2cr		PADS		

Das ist noch kein Grund, die Analogie der Alexandriner in Frage zu stellen. Aber an der einzigen anderen Stelle, an der das Wort auftritt, in P1d s4, wiederholt sich das Szenario:

P1d

Teu-	khee	se-	le-	lis-	do-	me-	naa	s1
Traa-	khei-	a na-	neu-	the li-	poo		a1	
Pon-	tou	pla-	ka	sun	pa-	ta-	goo	s2
Pon	tou	me ne-	poo-	nu-	mi-	aan	a2	
Nek-	soo	pa-	la-	maa	do-	ne-	oon	s3
Tee-	taa-	o di-	kaa	ne-	phe-	poo	a3	
Teth-	moi-	si ne	nai-	gi-	mi-	ou	s4	
Sum-	phoo-	no ne	see-	su-	khi-	aan	a4	
Tes-	thloi-	si ne	pal-	lo-	tri-	oi	s5	
Mee	kam-	ne li-	aan	da-	pa-	nai	a5	
-	-	U U	-	U	<u>U -/</u>			
pros				PAS				

Wiederum findet sich der Name am Ende einer metrischen Einheit und in einer starken Isometrie. In s4 und in a1 stehen als Störfriede das Aoristpartizip lipoon und der Genetiv Aigimiou. Wir werden noch sehen, dass diese Partizipien wahrscheinlich bei Pindar baryton waren (lipoon) und daher Aigimiou allein aus der Reihe tanzt, während Aigimio sich bestens integrierte (100%). Die Gründe für den Wechsel können entweder in unser schlechten Kenntnis des dorischen Akzentes liegen oder in einer allgemeinen Änderung vor den Alexandrinern (so etwa Probert). Herodian sagt in den Homerscholien, die Alexandriner hätten anders akzentuiert. Bisher hat man eher angenommen, dass er damit eine graphische Praxis meinte, aber das kann zumindest teilweise auch prosodische Qualitäten bezeichnen.

b) Alpheos

Dieser Fluss wird in den Handschriften oxyton akzentuiert: Alpheos. Aber dieser Name stört dreimal stark die Isometrie (markiert als fett und durchgestrichen, nur fett sind mögliche dorische Akzente), fügt sich einmal in sie ein und bleibt sonst eher unentschieden. So ergibt sich die Chance 80% : 47%, dass bei Pindar der Fluss Alpheos hiess: Alpheon 50% : 50% a2 in O6f, alpheo 40% : 80% in e1 O7Ec, 80: 40% in e3 O6Eb, alpheou 100% : 30% in a2 O13c, 100% : 16% in a2 O3b, 100% : 66% in e1 N6epc. Durchschnitt = 80% : 47%.

O3b

klei- <u>naa'</u> nA-	kra- gan- ta/	ge- <u>rai-</u> roo'	neu- kho- mai/	s1
praas-son- ti	<u>me/</u> tou- to/	<u>the-</u> od- maa-	tonv khre- osv	a1
pis- taph' ro-	ne- <u>oonv</u> Di-	o' <u>sai-</u> tei/	pan- do- koo//	s2
the- kes' da-	the- <u>oi'</u> se-	<u>pik'</u> reem-noi'	sA- phe- ou/	a2
suukh-rou/to-	<u>thi/</u> den- dre-	a/ <u>tham-</u> bai-	nes' ta- theisv	s3
<u>nan-</u> droon'ta-	<u>re-</u> taasv pe-	<u>ri/</u> kai/ rim-	phar- ma- tou/	a3
- - U	- U U	- - U	- -//	
	pros	SAS	ia	PADS

O13c

<u>nisth-</u> mi - ou/	pro - <u>thu - ron</u> v Po -	<u>tei - daa - no'</u>	sag - la - o -	<u>kou - ro'</u>	s1
ei/ le - <u>gei'</u> na -	ma - <u>khon</u> 'de-	krup -sai/ to/	<u>sug - ge - ne'</u>	see - <u>tho'</u>	a1
bee/ ne - <u>moonv</u> Kse-	no - <u>phoon-</u> to'	<u>seu - thuu -ne/</u>	dai - mo - no -	<u>sou - ron</u> v	s2
pAl- phe- ou/	<u>re</u> e throi-si'	<u>naig-</u> laa/ po -	<u>doo'</u> na - na -	<u>kei - tai/</u>	a2
<u>lai - go -</u> <u>noonv</u> po -	le - mon' te'	nee - roo - i -	<u>ai'</u> sa - re -	<u>tai - si'</u>	s3
<u>nAt - re -</u> o' <u>sE -</u> le -	<u>naanv</u> ko - mis -	don - te'	soy' da - po/	<u>pam- pa'</u>	a3
<u>boonvte -</u> ra' se -	pi - <u>khoo-</u> ri -	on v man-ti'	nas - me - no'	seu - ren v	s4
aa - o -	<u>khoo/the -</u> me'	nip - pi -	<u>aa/</u> boo - mo'	<u>neu - thu' sA -</u> thaa- naal/	a4
<u>noi' se -</u> koo' nQ -	li - <u>gai - thi -</u>	dai - sin' te -	<u>baa' ne - pi -</u>	<u>kou - ro'</u>	s5
<u>oo/ gel</u> <u>maanvte -</u> lo'	<u>sei/ del</u> dai -	<u>moonvge -</u> neth- li -	o' ser -	<u>poi/</u>	a5
- U X v U	U - U	- - U	- U U	- X v	
cr	PAD	pe	SAD	rei	PAS

N6epc

pal- phe- ou	e1
ryon-ti- daan	e2
lu-ti- mi- daan	e3
<u>UU U -/</u>	
	PAS

c) Danaoi

Der Vater der Danaiden und die Danaer widersetzen sich in den zwei einzigen Fällen, im Genetiv, hundertprozentig der Isometrie und sind wiederum (wie Alpheos und Aigimios) oxytone Anapäste. Muss man Danaos vermuten? Danaoi im Abschnitt a2 N7g könnte mit einem Nebenakzent integriert werden, aber danaoon steht mit danaoon im Verhältnis 100% : 10% in a3 P8b, ebenfalls Danaou zu Danaou (100% : 10%) in s1 N10a. Durchschnitt = 100% : 10%.

P8b

puu-	thi-	o-	nij-	kon	tij-	maa	na-	ris-	to-	me-	nei	s1
sub-	ri	ne	nan-	tloo	taa	nou-	de	por-	phu-	ri-	oon	a1
dok-	sa	na	par-	khaas	pəl-	loi-	si	men	ga	ra-	ei-	s2
mee	ko-	ro	sel-	thoon	knji-	see	to	den	po-	si	moi	a2
ek	pa-	te-	roo	pai-	si	lee-	ma	tha-	e-	o-	may	s3
nan-	ti-	a	praag-	sei	mou-	nos	ga	rek	da-	na-	oon	a3
noo-	pa-	sa	soi-	koi	dep	ros-	the	nar-	pa-	le-	aan	s4
naph-	tho-	no	nai-	teok	sei-	nar-	ke	suu-	me-	ter	rais	a4
ou-	de	mo-	lon-	toon	par	maa-	te	ram-	phi	ge-	loos	s5
kres-	so-	na	plou-	tou	me-	rim-	na	nen	do-	li-	goo	a5
-	U	U	-	-	X	-	U	-	U	U	-	

ad SAD chod 2ia

N10a

Da-	na-	ou	po-	li	nag-	la-	oth-	ro-		s1
dj-	o-	mee-	de-	a	dam-	bro-	ton	ksan-		a1
bra-	khu	mois	to-	ma	pan	ta-	naa-	gee-		s2
ne-	kra-	tee-	se	de	kai	po	thel-	laa-		a2
se-	pe-	tai	de	the-	ai-	e	maat-	roo-		s3
si-	ku-	oo-	no-	the	dar-	gu-	roo-	then-		a3
me-	ta-	mei-	bo-	me-	noi	de-	nal-	lak		s4
a-	po	taa-	u-	ge-	tou	pe-	dau-	gas-		a4
ta-	khe-	oos	de	pa-	del-	phe-	ou	bi-		s5
ka-	ma-	tou	me-	ta-	lam-	ba-	nei	noo		a5
U	U	-	U	U	-	U	-	-		

Hipp SAS

d) aganos

In den Isomelien geht dieses Wort bei Pindar keineswegs sanft mit den übrigen Akzentuierungen um: aganaa 80% : 40% in a2 P9c, agana_isin 60% : 48% in s1 P2f, aganoisi zu agano_isi 50% : 36% in a5 P4a, agana_is : agana_is = 90% : 40% in a1 I3/4b, was zum Durchschnitt 70% : 41% führt. Muss man aganos akzentuieren entweder im Dorischen, bei Pindar oder, bevor das Suffix –nos analogisch auf das Adjektiv gewirkt hat?

P9c

taa	no	khai-	taa-	ei	sa	ne-	mos-	pha-	ra-	goo	nek	paa-	li-	ou	kol-	poon	s1
suu-	no	nar-	mos-	doi-	sa	the-	oo	te	ga-	mon	mikh-	then-	ta	kou-	raa	thup-	a1
sem-	no	nan-	tron	phil-	lu-	ri-	daap	ro-	li-	poon	thuu-	mon	gu-	nai-	kos	kai	s2
ton	de	ken-	tau-	ros	sda-	me-	nee	sa-	ga-	naa-	khlaa-	ron	ge-	la-	sai	soph-	a2
naa-	si-	oo-	taa	nokh-	tho	ne	sam-	phi-	pe-	don	nuun	deu-	ru-	lei-	moon	pot-	s3
nek-	ta	ren	khei-	les-	si	ka	yam-	bro-	si-	aan	stak-	soi-	si	the-	son-	tay	a3
nou	ka-	tij-	maa-	san-	ta	ni	nep-	ta-	pu-	loi	thee-	bai	to	neu-	rus-	thee-	s4
mee-	de	dir-	kai-	oo	nu-	da-	too	na-	e	mem	naa-	tai	ta	min	threp-	san-	a4
kai	pa-	lai-	aan	dok-	sa	ne-	oon	pre-	go-	noo	noi-	oi	li-	bus-	saa	sam-	s5
oi-	o	neu-	ren	tes-	sa-	ra-	kon-	ta	ka	yok-	too	par-	the-	noi-	sip	rin	a5
-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	-	-	-	

I3/4b

ka- te- <u>khei</u>	phra- si <u>nai-</u>	aa- <u>nee</u>	ko- <u>ro</u>	s1
ta-ga-nais	kha- ri- tes-	sin	bas- ta- <u>sai</u>	a1
kha-ni- <u>aan</u>	ga	re- phaa- na	sisth-mi- <u>oi</u>	s2
ti- o- noon	ke- la- den-	naas	tor- pha- <u>noi</u>	a2
ti- a- <u>daa</u>	pro	ko- rin- thou	tei- khe- <u>oon</u>	s3
sa- e- thlois	si- ku- oo-	no	soo- pa- sen	a3
sa- re- <u>taan</u>	ka- ta	rab- do	neph-ra- sen	s4
kra-ti- <u>ous</u>	te- pha-noo	me- pak- si-	o	a4
po- li- <u>aa</u>	sa- lo	sek- seu- roon	the- nar	s5
te- pha-noo-	ma- ta	boo- moo	nauk-so- <u>me</u>	a5
U <u>U</u> -	U	U -	X -	U Xh
hf		SAD cr		PAD

e) agathos

Wie aganos oder aglaos (s1 N11c) will auch dieses Oxytonon sich nicht immer einfügen, aber es gibt auch keine starken Isomelien, die starke Daten gäben: agathai in a1 O7c kann mit der Dorismushypothese durch einen Nebenakzent agathai gerettet werden, aber cf. agathoisi : agathoisi = 80% : 20% in a2 I62, agathoi ergäbe 75% : 50% e1 O9ee, agathoo 80% : 60% in e5 O7Ed. Durchschnitt: 78% : 43%.

f) kephalaa

Einmal fügt sich dieses Wort schwach (50% : 75% in O1epf e2) mit der üblichen Oxytonese ein, aber viermal widersetzt es sich allen anderen Wörtern der Isomelie: kephalaa : kephalaa = 100% : 20% in e3 O6Ed oder 100% : 14% in I77s1, 80% : 40% in O7ca4, 100% : 25% in P12a s2, 100% : 12% in P11c s3, 60% : 50% in p9d s2. Durchschnitt = 82% : 37%.

P11c

Go- <u>noo</u>	maa-	tri	par	me-li-	s1
Ni- <u>me</u>	noph-	ra	the- mi	ni- e	a1
a- <u>mou</u>	kas-	san-	draan	po- li-	s2
me- <u>naa</u>	<u>nen-</u>	<u>nu-</u>	<u>khoi</u>	pa- ra-	a2
pha-laa	par-	nas-	sou	po- da	s3
li- <u>aan</u>	mou-	sa	to	de	a3
ki- <u>aa</u>	toon	ga	ram	po- li	s4
ti- <u>aan</u>	kal-	li-	o- na	tha-na-	a4
U -/	-	U <u>UU</u>	U	U	
	PAD dodr = chod			SADS	

P11c

Go- noo maa- tri par me-li- s1
 Ni- me noph- ra the- mi ni- e a1
 a- mou kas- san- draan po- li- s2
 me- naa nen- nu- khoi pa- ra- a2
~~pha- laa-~~ par- nas- sou po- da s3
 li- aan moi- sa to de te- o a3
 ki- aa toon ga ram po- li s4
 ti- aan kal- li- o- na tha-na- a4
 U -/ - U UU U U

PAD dodr = chod

SADS

O6Ed

des- po- taa pa- res- ti su- raa- ko- si- oo e1
 kok- ro- konsdo- naan ka- ta- the- ka- me- naa e2
 ot- ro- phon tji- maan ti ne- aa ~~ke-~~ pha- laa- e3
 poo pa- trik rai- nei se- the neu- tu- khi- aan e4
 tek lu- taa nai- san pa- re- khoi phi- le- oon e5
 - U -/ X - U U - U U -h

PAS pros

PAD

I77

to nu- per ~~ke-pha-~~ laas s1
 pa- ra kal- li- ro- oo s2
 me ne- roos ga re- khe s3
 ge- ra sai- a- ki- daa s4
 si- o nam-pe-lo- e s5
 ra to daa- tha-na- toi s6
 na- ga- thoo pa-re- khej s7
 U U - U U Xh

dodr SAS an PAD

P12a

ai- teo se phi- laag- la- e kal- lis- taa bro- te- aan pø- li- oon s1
 ton par- the- ni- oi su- pø tap- laa- toi so- phi- oon ~~ke-~~ pha- lai s2
 sui- os da- na- aas to na- pokh ruu- sou pha- me nau- to- ru- to s3
 lep- to di- a- nis- so- me- non khal- kou tha- ma kai do- na- koon s4
 - - U U - U U - - - U U - U -h
 en SADS hm PAD

g) aretaa

Dieses allen Gräzisten als Oxytonon vertraute Substantiv ist ein unsicherer Kandidat. Es teilt mit den vorangehenden Adjektiven zwar nicht nur die prosodische Valenz eines Anapästs, sondern fügt sich ebenfalls nicht in drei Isomelien ein, kennt aber auch einmal eine starke Integration, allerdings in dem kleinen Corpus der Epoden (aretaa : aretaa = 20% : 100% in e1 O10ee). Ein Nebenakzent kann die Isomelie in e5 P1epb und s5 P6c retten, aber 75% : 50% in e3 O9ed, aretaan : aretaan = 100% : 25% in e2 N1epb, aretais : aretais

= 75% : 38% in a4 O9f, 90% : 20% in s2 P8a, 75% : 38% in a4 P11a, aretainsin : aretainsin 100% : 12% in a1 O9e. Durchschnitt = 76% : 40%. Ein dorischer Papyrusakzent aretan scheint diesen Befund zu bestätigen,

P8a

phi-	lo-	phro	nee-	su-	khi-	aa	di-	kaa	soo	me-	gis-	to-	po-	li	thu-	ga-	ter	s1
tu	do-	po-	tan	tj	sa-	mei-	li-	khon	kar-	di-	aa	ko-	to	ne-	ne-	la-	see	a1
e-	pe-	se	dou	kha-	ri-	too	ne-	ka	saa	di-	kai-	o-	po-	li	sa-	re-	tai-	s2
ta	de	ka	yan-	dra-	si	nem-	pre-	pe	yei-	mi	das-	kho-	lo	sa-	na-	the-	men	a2
ø-	po-	ta	par-	ge-	o	<u>see-</u>	<u>lu-</u>	<u>thon</u>	<u>deu-</u>	te-	raa	no-	do	<u>ne-</u>	<u>pi-</u>	<u>go-</u>	<u>noi</u>	s3
so	de	ka-	moon	pro-	te-	raa	pa-	thaa	nuu	na-	rei-	o-	no	<u>se-</u>	<u>ne-</u>	<u>khe-</u>	<u>tai</u>	a3
tu	de-	ka-	taa-	bo-	le	pan-	do-	kön	naa-	o	neu-	kle-	a	di-	a-	ne-	moon	s4
ka-	ta	tj	nar-	mo-	ni-	aan	ble-	pei	nam	phe-	kas-	to	no-	sa	<u>ne-</u>	<u>o-</u>	<u>mai</u>	a4
te-	tra-	si	dem-	pe-	te	sup-	so-	then	soo-	ma-	tes-	si	ka-	ka	phro-	ne-	oon	s5
o	de	ka-	lon	tj	ne-	on	la-	khoo	naa-	bro-	taa-	to	se-	pi	me-	ga-	laa	a5
U	U	U	-	U	U	-	U	X/	-	U	-	U	U	U	U	U	-h	
gl									PADS	gl								PADS

N1epb

Søo-	pa-	se	dek	ro-	ni-	oon	po-	le-	mou	e1
Sen	ko-	ru-	phai	sa-	re-	taan	me-	ga-	lai	e2
Nen	khe-	ri	dam-	phi-	tru-	oon	ko-	le-	ou	e3
Yaa-	su-	khi-	aan	to	na-	pan-	ta	khro-	non	e4
-	U	U	-	U	U	-	U	U	-/	

hephth

PAS

O10ee

theek-	sais	de	ke	phun	ta-	re-	taa	pø-	ti	e1
kai	kei-	no	sa-	bou-	li-	a	vus-	ta-	to	e2
khei-	res-	si	po-	sin	te	ka	yar-	ma-	ti	e3
ai-	thoo-	na	ke-	rau-	no	na-	raa-	ro-	ta	e4
noo-	raa	te	ke-	raa-	me-	no	naa	po-	te	e5
-	-	U/	U	-	U	U	-	U	U/	

en

PAS

O9e

Di-	a/	tel	phoi-	nii-	kos-	te-	ro-	paanvsem	-non'	te-	pi-	nei-	mai/	s1	
me-	ga-	lo-	dok-	so-	seu-	no-	mi-	aa/	thal-	lei'	da-	re-	tai-	sinv	a1
bro-	te-	al	soo-	ma'	thaa/	ka-	ta-	gei/	koi-	laanv	pro'	sa-	gui-	anv	s2
do-	mo'	ne-	then-	to/	proo-	to'	na-	ter'	deu-	naa'	so-	mo-	daa-	monv	a2
na-	lo-	kho-	seuph-	ran-	thee/	tel'	i-	doo'	nee-	roosv	the-	to'	nui-	onv	s3
mo-	no-	so'	tal-	kaen-	tasv	Da-	na-	ousv	trep-	sai'	sa-	li-	ai-	sinv	a3
me-	ne'	na-	goo-	nap-	res-	bu-	te-	roo'	nam'	phar-	gu-	ri-	des-	sinv	s4
tol'	de/	phu-	aa/	kra-	tis-	to'	na-	panv	pol-	loy/	de/	di-	dak-	tai'	a4
U	U	U	-	X	-	U	U	-v	-	-	U	U	-	-v	
tro				SAS	cho		PAS	reiz						PAD	

h) geneaa

Dieselbe akzentuell-metrisch anapästische Form führt einmal, in P11c, zum Aussenseitertum, sonst sind die Zahlen undeutlich: geneaa : geneaa = 50% : 30% in a1 P4a, 100% : 10% in a4 P11c, 69% : 23% in e6 P4epd, 60% : 20% in s3 P10d. Durchschnitt = 69% : 21%.

P11c

me- <u>li-</u>	<u>aan</u>	khru <u>u-seo</u> o	ne sa-	du-	ton	tri-	po-	doon	s1
ni- <u>e</u>	raan	puu- <u>thoo-</u>	na te	ka	yor-	tho-	di-	kaan	a1
po- <u>li-</u>	<u>oo</u>	khäl- <u>ko<u>o</u></u>	su na-	ga-	mem-	no-	ni-	<u>aap</u>	s2
pa- <u>ra-</u>	gon	ko <u>i-</u>	tay to	de ne-	<u>ai</u>	sa-	lo-	<u>khoi</u>	a2
po- <u>da</u>	<u>na<u>i-</u></u>	on <u>tal-</u>	la khro-	ni-	<u>oo</u>	su na-	<u>rei</u>	s3	
te- <u>o</u>	<u>nei</u>	mis- <u>tho<u>i-</u></u>	o su-	ne-	the <u>u</u>	pa-	re-	<u>khe<u>i</u>n</u>	a3
po- <u>li</u>	<u>neu-</u>	ris- <u>ko<u>o</u>n</u>	ta me-	sa	mak-	ro-	te-	<u>ro<u>o</u></u>	s4
tha- <u>na-</u>	<u>tous</u>	te <u>i-</u>	khoig lu-	ku-	ta	taa	ge-<u>ne-<u>aa-</u></u>	a4	
U U	-	-	-	U U U	-	U	<u>U</u>	<u>-h</u>	

i) katharos

Wieder ein oxytoner Anapäst im Datif singular, ein Adjektiv, das aussieht, als ob es ein -ros -Suffix hätte und daher analogisch oxyton wurde (tromeros wäre ein anderer Fall und findet sich auch nicht unter den Störenfrieden) : katharon: katharon 80% : 20% in e1 P3epa, katharoo : katharoo = 100% : 16% in s2 P6c. Durchschnitt = 90% : 18%.

P6c

o- <u>nii-</u>	ko sen	thol- <u>bi-<u>oi-</u></u>	si nem-	me-ni-	dais	s1
me- <u>nous</u>	pha- <u>ei</u>	dep ro-	soo-po nen	ka-<u>tha-<u>ro<u>o</u></u></u>	s2	
i- <u>daa</u>	pa- <u>rai-</u>	nein ma-	lis-ta men	kro- <u>ni-</u>	daan	s3
na nes-	to- <u>rei-</u>	on ga	rip-po sar	me- <u>pe-</u>	daa	s4
te- <u>roi-</u>	si ner-	gon pe-	loo-ri- on	te- <u>le-</u>	sai	s5
le- <u>likh-</u>	tho naa	se <u>u-</u>	re sip-	pi- <u>aa</u>	se- <u>so-</u>	dous s6
U -	U -	-	U -	U -	<u>U U</u>	-/
doch	SADS	gl	anacl =	chodim	PAD	

Starker Aorist

Wenn wir es bisher mit anapästischen Wörtern zu tun haben, so geht es jetzt um eine morphologische Kategorie: Die Infinitive und die Partizipialformen des zweiten oder starken Aorist, die keinen rettenden Sekundärakzent zulassen, stören die Isomelien durchwegs⁴².

j) leipoo

Beginnen wir mit dem Partizip lipoon in P110 (P1d a1, wo lipoon mit einem Nebenakzent sich besser integriert als lip̄oon), so dass wir nur ein schwaches Argument gegen die traditionelle Akzentuierung finden, dies aber noch dreimal: in P4 125 stehen in der Isomelie 18 Akute (von 26) auf der ersten Silbe gegen 3 (auf 26) auf der zweiten, in P9 30 stört das Oxytonon lipoon die Isomelie am Ende eines Hemiepes. In all diesen Fällen ist die byzantinische Akzentuierung nicht ganz ausgeschlossen, aber wenig wahrscheinlich in einer Isomelie.

P1d

Teu- khee	se- le-	lis- do-	me- naa	s1
Traa- kheī-	a na-	neu- the- li-	poō	a1
Pon- tou	pla- ka	sun pa- ta-	goo	s2
Pon- tou	me ne-	poō- nu- mi-	aan	a2
Nek- soo	pa- la-	maa do- ne-	oon	s3
Tee- taa-	o di-	kaa ne- phe-	poō	a3
Teth- moi-	si ne	nai- gi- mi-	ou	s4
Sum- phoo-	no ne	see- su- khi-	aan	a4
Tes- thloi-	si ne	pal- lo- tri-	oi	s4
Mee kam-	ne li-	aan da- pa-	nai	a5
-	- U U	- U U	-/	
pros			PAS 1	

P9c

ei	sa- ne-	mos- pha-	ra- goo	s1
doi-sa	the-oo	te ga-	mon	a1
phil-lu-	ri- daap	ro- li-	poōn	s2
ros	sda-me-nee	sa- ga-	naa	a2
nokh-tho	ne sam-	phi- pe-	don	s3
les- si	ka yam-	bro- si-	aan	a3
san- ta	ni nep-	ta- pu-	loy	s4
oo	nu- da- too	na- e	me	a4
dok- sa	ne- oon	prø- go-	noo	s5
tes- sa-	ra- kon-	ta ka	yok-	a5
-	U U	- U	U -	

⁴² Nikolaev 2013, 81–92, der den Ursprung von Perispomenon-Infinitiven im starken Aorist in Frage stellt.

k) pipto

Der Fall von pesoon in P2 42, in P2epa, ist etwas deutlicher: Der Anfang des Pherecrateus verlangt die Absenz einer Aufwärtsbewegung in der Position der zweiten Silbe von pesoon. Der Fall des Infinitifs pesoin in e4 I3/4eb ist deutlicher (es sollte pesoin sein), aber die Isometrie ist schwach.

P2epa

sa-	<u>gei</u>	de	kha-	ris	phi-loon	poi-	ni-	mo	san-	e1
si	<u>gui-</u>	o-	pe-	dais	pe-soon	taan	po-	lu-	koi-	e2
-si	<u>mar-</u>	na-	<u>me-</u>	<u>non</u>	ta	<u>den</u>	pes-	do-	ma-khai-	e3
to	<u>tau</u>	<u>the-te-</u>	<u>roi</u>	se-	<u>doo-</u>	ken	me-	<u>ga</u>	<u>kuu-</u>	e4
<u>U</u>	-	<u>U</u>	<u>U</u>	<u>-/</u>	<u>U</u>	-	<u>U</u>	<u>U</u>	<u>-</u>	

l) paskhoo

In derselben Ode P2d s2 findet sich pathoon in derselben Ambiguität, aber pathoin in a2 N1d und S4 N4e ist deutlicher: 93% : 18%, oder mit dem Partizip pathontes in a2 I2b : 82% : 30%.

I2b

1	2	3	4	5	6	7	
rim-	phapai-	dei-	ou	<u>se</u>	<u>tok-</u>	s1	
<u>sar-</u>	<u>gu-roo-</u>	<u>thei-</u>	<u>sai</u>	pro-soo-	a1		
kai	to- thik	lei-	nais	de-	rekh-	s2	
dee-	no	<u>saa-</u>	<u>lei-</u>	<u>oi</u>	<u>pa-thon-</u>	a2	
mak-	ra	dis-	kee-	<u>sai</u>	sa-	kon-	s3
nou-	ro	semp-neu-	<u>sai</u>	su-	pes-	a4	
-	<u>U</u>	-	-	<u>-/</u>	<u>U</u>	-	
tro		SAS	tro				

N4e

tu-	khaa	gloos-sa	phre-	no	sek-	se-	loi	ba-	thei-	aas	s1	
kli-	thei	sui-	on	ke-	la-	dee-	se	kal-	li-	nii-	kon	s2
ra-	ke	nee-	rak-	le-	o	sol-	bi-	aan	pro	sau-	laan	s3
se-	pei	res-	don-	ta	ti	kai	pa-	thei-	ne-	oi-	ken	s4
ble-	poon	gnoo-	maan	ke-	ne-	aan	sko-	too	ku-	lin-	dei	s5
sa-	ta	rai-	aas	sa-	la-	mii	ne-	khei	pa-	troo-	aa	s6
tra-	poon	pee-	leus	pa-	re-	doo-	ke	nai-	mo-	nes-	sin	s7
sa-	kmaan	ted	dei-	no-	ta-	toon	skha-	sai	so-	dont-	too	s8
a-	kou	pai-	doon	to	na-	pan-	ta	moi	di-	el-	thein	s9
de	toi	maa-	troo	me-	ti	kal-	li-	klei	ke-	leu-	eis	s10
tu-	pou	tha-	lee-	se	ko-	rin-	thi-	ois	se-	lii-	nois	s11
ne-	slois	traa-	khus	de	pa-	lig-	ko-	toi	se-	phed-	ros	s12
<u>U</u>	<u>-/</u>	-	-	<u>U</u>	<u>U</u>	-	<u>U</u>	-	<u>U</u>	-	-	
	PAS	reiz				SAS	tro					

P2d

seu-	ar-	ma-to	si-	e-	roo	ne	naa	kra-te-	oon	s1		
nal-	lois	de	ti	se-	te-	les-	se	nal-	lo	sa-nee	a1	
noor-	sen	ta-	kha	de	pa-thoo	ne-	oi-	ko	ta-	nee	s2	
seu-	dos	glu-	ku	me-	the-	poo	na-	iid-	ri	sa-nee	a2	
ph <u>eu</u> -	gein	da-	ko	sa-	dj-	non	ka-	kaa-	go-	ri-	aa	s3
khau-	naa	pra-	pi-	di	pa-	lai-	mo-	nei	ke-	ne-	aa	a3
sor-	gai	sa-	te-	ne	sa-	loo-	pe-	koo	ni-	ke-	loy	s4
yal	lal-	lo-	te	pa-	te-	oo	no-	dois	sko-	li-	ai	a4
-	-	U	U	U	U	-	U	U	-			

ia SAS tel (anacl) PAS

N1d

nar-	ma	dot-	ruu-	nei	khro-	mi-	ou	ne-	me-	aa	therg-	ma-	s1
sdeu	se-	doo-	ken	pher-	se-	pho-	naa	ka-	te-	neu-	sen	te	a1
nann-	ti-	on	tekh-	nai	de-	te-	roo	ne-	te-	rai	khree	de	s2
nal	le-	on-	too	neu	te	pa-	them-	ka	ya-	kou-	sai	phi-	a2
sam-	phe-	lik-	sas-	thai	me-	ma-	oo-	te	so	dor-	thon	me	s3
kai	ga	rau-	taa	pos-	si	nam-	pe-	lo	so-	rou-	sai	sa-	a3
nor-	tho-	man-	tin	re-	si-	aa	no	de	oi	phras-	de	s4	
nann-	ti-	as-	doo-	sin	be-	le-	oo	nu-	po	rii-	pai-	si	a4
-	U	-	-	U	U	-	U	U	-	-	U		

tro SAS hm SAD

m) lagkhanoo

Das feminine Partizip lakhoisa in s1 O14a, und lakhontes in s2 P10a (60% : 50%), und e4 N1epb (75% : 50%), lakhoon in s5 O10d, in a2 N10c, und s9 N9e sind ebenfalls keine schlagenden Beispiele, da es sich nicht um Isomelien handelt.

O14a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
Kaa-	phij-	si-	oo'	nu-	da-	toonv	la-	khoi-	sa'	yay	te/	s1
Oo/	pot-	ni'	Aag-	la-	i-	aa/	phi-	lee-	si-	mol-	pe'	s2
-	-	U	-	U	U	-v	U	-	U	-	U/	8/18

tel anacl PADS pe PADS

P10a

Ol-	bi-	aa	la-	ke-	dai-	moon	ma-	kai-	ra	thes-	sa-	li-	aa	s1	
Geu-	e-	tai	ga	ra-	eth-	loon	stra-	too	tam-	phik-	tu-	o-	noo	no	a1
Toon	de	nel-	la-	dj	terp-	noon	la-	khon-	te-	so	ko-	li-	gaan	s2	
Kais	doo-	oo	ne-	ti	nea-	ron	ka	tai-	sa	nui-	o	ni-	dee	a2	
Moi-	sa	dou	ka-	po-	daa-	mei	tro-	poi	se-	pis	phe-	te-	roi-	s3	
Roi-	ke-	ou-	si	phu-	gon-	te	su-	per-	dj-	kon	ne-	me-	sin	a3	
Nel-	po-	mai	de-	phu-	rai-	oo	no	pam-	phi	pee-	ne-	i-	on	s4	
Toon	de-	kas-	to	so-	rou-	ei	tu-	khon	ke	nar-	pa-	le	aan	a4	
-	X	-	U	U	-	X/	U	-	X	-	U	U	-(/)		

phe PAD tel anacl= chod SAD

n) manthanoo

Der Infinitiv mathein in a3 O9f (mathein : mathejn = 80% : 25%), und vor allem (mathontes: mathontes = 100% : 10%) in O2e s5 sind schon eindeutiger in ihr Zurückweisung des byzantinischen Akzents. Im Durchschnitt 90% für mathein : 17% für mathejn.

O9f

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
toi -	ojs -	del	be -	les -	sinv	tol	dee/	po -	tel	Luu -	s1	
Al -	pheo/	tel	re -	eth -	ro'	no -	thenv	ste -	pha -	noo'	a1	
tou -	tonv	sto -	ma/	riip -	so'	ne -	pei/	tol	gel	loi -	s2	
laa -	oi'	do -	nu -	mas -	the'	ne -	gei'	re -	pe -	oonv	a2	
nii -	soo -	nu -	mo'	nem -	me'	nu -	per -	pha -	to'	nan -	s3	
noos'	tem -	phro -	ni/	deik -	sai/	ma -	theinv	Pa -	tro -	klou/	a3	
ap -	too -	til	da -	mas -	sais/	di -	eer -	khe -	tol	kuk -	s4	
soo -	rou -	sa'	na -	res -	thay//	a -	neu/	del	the -	ou/	a4	
-	-	U	-	Xv	U	-	U	U	-	-		

O2e

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13			
o'	no -	pii/	di -	kai -	onv	kse -	noo'	ne -	reis'	mAk -	ra -	gan -	to'	s1	
ko -	ru -	phaanv	po -	ronv	tAl -	phe -	ou//	i -	an -	thei'	sa -	oi -	dai'	a1	
nu -	e -	thei -	ral	Se -	me -	laa/	phi -	lei/	del	ninv	Pal -	la'	sai -	ei/	s2
na -	ga -	thoo/	te -	leu -	taa -	so -	menv	ro -	ai'	dal -	lo'	tal -	lai//	a2	
to'	se -	khon -	ta/	ris -	daanv	pre -	pei/	to'	nAi -	nee -	si -	daa -	mou//	s3	
sa -	re -	tajsv	de -	dai -	dal -	me -	nosv	phe -	rei/	toon/	tel	kai/	toonv	a3	
ne'	se -	khai -	ro'	neu -	or -	ki -	ai'	sa -	dak -	runv	ne -	mon -	tai//	s4	
the'	na'	pag -	la -	oonv	den -	dre -	oo'	nu -	door'	dal -	lal	pher -	bei//	a4	
pho'	so/	pol -	lal	vei -	doosv	phu -	aal	ma -	thon -	tes	v	del	lab -	roi/	s5
ne -	ka -	tonv	ge/	ve -	te -	oonv	po -	linv	phi -	loi'	san -	dra/	maal -	lo'	a5
U	U	-	U	U	U	-	U	-	v	U	-	-	U	=	-//

o) tugkhanoo

Dieses Verb ist mit einem einen Aorist Infinitiv in O7a2a vertreten, der sich mit 90% für tukhein : und mit 10% für tukhejn ausspricht.

O7a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Phi -	a -	laa'	noo'	sei -	ti'	saph -	nei -	aa'	sa -	pol/	khei -	ro'	se -	loo'	s1
Ka'	ye -	gool/	nek -	tarv	khu -	tonv	Moi -	saanv	do -	si'	naeth -	lo -	pho -	roi'	a1
e -	the -	lee -	soo/	toi -	si'	nek'	sar -	khaa'	sa -	po'	tlaa -	po -	le -	mouk'	s2
ho -	ti/	nuu'	nenv	kail/	te -	leu -	taa/	pher -	ta -	to'	nan -	dri/	tu -	kheinv	a2
to -	te/	kail/	phau -	sim -	bro -	tosv	dai -	moo' nU -	pe -	rii -	o -	ni -	daasv	s3	
e -	pi/	maanv	bai -	nei	tel	kail/	laa -	thaa'	sa -	te -	kmar -	ta/	ne -	phosv	a3
a -	pe -	on -	tos'	dou -	ti'	sen -	deik -	senv	la -	kho'	sAa -	e -	li -	ou/	s4
se -	ke -	leu -	sen'	dau -	ti -	kakh'	ruu -	sam -	pu -	ka -	menv	La -	khe -	sinv	a4
to -	thi/	lut -	ronv	sum -	pho -	raa'	sojk -	traasv	glu -	ku/	Tlaa -	po -	le -	moo//	s5
so'	te'	nAr -	gei/	khal -	ko'	seg -	noo	ninv	ta'	te'	nAr -	ka -	di -	aa//	a5
U	U	-	-	U	-	-	-	U	U	-	U	-	U	-//	
	an	SAS	pe			SAD	hm						PAD		

p) horaoo

Der Infinitiv idein in O6c reagiert wie die anderen starken Aoriste (idein : idein = 100% : 10%), ebenso a3 O6c mit 100% : 10%, oder a1 N8c mit 100% : 16%, a2 N1a mit 50% : 30%, dagegen scheint die feminine Partizipform idoisa in a1 O14c die byzantinische Form zu bestätigen (50% : 100%), bei idoon könnte ein Nebenakzent helfen, aber mit Hauptakzent ergeben sich 100% in s3 O9e, 70% in s6 P4f. Durchschnitt = 75% : 31%.

O6c

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
<u>kho-</u>	me-	<u>nou'</u>	der-	<u>gou/</u>	pro-	<u>soo-</u>	ponv	<u>khree/</u>	the-	<u>menv</u>	tee-	<u>lau-</u>	ge'	<u>se'</u>	<u>dei</u>	s1
<u>dra-</u>	<u>si'</u>	<u>nou'</u>	ten	<u>nau-</u>	si/	<u>koi-</u>	laisv	<u>tii-</u>	<u>mi-</u>	<u>ai/</u>	pol-	<u>loi</u>	<u>del</u>	<u>mem-nan-</u>		a1
<u>kho'</u>	<u>ni-</u>	<u>koo-</u>	<u>mai</u>	<u>tep'</u>	ro'	<u>sand-</u>	roonvkai/	ge-	<u>nosv</u>	kei-	<u>nay</u>	<u>ga'</u>	<u>rek-</u>	<u>sal-</u>		s2
<u>the-</u>	<u>ni-</u>	<u>aa'</u>	<u>noo-</u>	<u>dii-</u>	nal	<u>kol-</u>	poisv	<u>kuu-</u>	ri-	<u>oo'</u>	<u>den</u>	<u>mee-</u>	<u>nil</u>	<u>pem-</u>	<u>poi'</u>	a2
<u>du-</u>	<u>o</u>	<u>deg'</u>	<u>lau-</u>	<u>ko-</u>	pe'	<u>sau-</u>	tonv	<u>dai-</u>	mo-	<u>noov</u>	<u>bou-</u>	<u>lai-</u>	<u>si'</u>	<u>nek-</u>	<u>threp-</u>	s3
<u>nu-</u>	<u>el</u>	<u>toi'</u>	<u>dou'</u>	<u>too'</u>	<u>na-</u>	<u>kou-</u>	<u>sai//</u>	<u>ou'</u>	<u>ti-</u>	<u>dei'</u>	<u>neu-</u>	<u>khon-</u>	<u>tol'</u>	<u>pemp-</u>	<u>tai-</u>	a3
<u>to-</u>	<u>ka</u>	<u>menv</u>	<u>phoo-naa'</u>	<u>na-</u>	<u>kou-</u>	<u>einv</u>	<u>pseu-</u>	<u>de-</u>	<u>oo'</u>	<u>nag-</u>	<u>noo-</u>	<u>to'</u>	<u>neu'</u>	<u>tan-</u>		s4
<u>no-</u>	<u>do'</u>	<u>ner-</u>	<u>khon-tai/</u>	<u>te-</u>	<u>kmai-</u>	<u>rei/</u>	<u>khree'</u>	<u>me-</u>	<u>kas-</u>	<u>tonv</u>	<u>moo-</u>	<u>mo'</u>	<u>sek'</u>	<u>sal-</u>		a4
<u>no'</u>	<u>no-</u>	<u>truu-</u>	<u>nonv</u>	<u>nuu'</u>	ne-	<u>tai-</u>	<u>rou'</u>	<u>sAi-</u>	ne-	<u>aap'</u>	<u>roo-</u>	<u>ton</u>	<u>me'</u>	<u>nEe-</u>	<u>raanv</u>	s5
<u>do-</u>	<u>me-</u>	<u>nosv</u>	<u>phoi-</u>	<u>nii-</u>	<u>ko-</u>	<u>pes-</u>	<u>da'</u>	<u>nam-</u>	<u>phe-</u>	<u>pei/</u>	<u>Daa-</u>	<u>maa-</u>	<u>tral</u>	<u>leu-</u>	<u>kip-</u>	a5
U	U	-	-	-	U	-	X//	-	U	-	-	-	U/	-	-	
			SAS		tro		PAS				le		SAD	en		

N8c

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
kaas	<u>kher-</u>	<u>si</u>	<u>bas-</u>	<u>tas-dei</u>	<u>se-</u>	<u>te-</u>	<u>ron</u>	<u>de-</u>	<u>te-</u>	<u>rai</u>	<u>sa-</u>	s1
tos	<u>pol-</u>	<u>ra</u>	<u>nin</u>	<u>pol-loi</u>	<u>li-</u>	<u>ta-</u>	<u>neu-</u>	<u>o</u>	<u>ni-</u>	<u>dei</u>	<u>na-</u>	a1
tai	<u>nya-</u>	<u>ra</u>	<u>dek</u>	<u>seu-ron-</u>	<u>ta</u>	<u>do-</u>	<u>men</u>	<u>ba-</u>	<u>sa-</u>	<u>noo</u>	<u>e</u>	s2
ton	<u>dai-</u>	<u>o-</u>	<u>loop</u>	<u>seu-dei</u>	<u>ge-</u>	<u>ra</u>	<u>san-</u>	<u>te-</u>	<u>ta-</u>	<u>tai</u>	<u>kru-</u>	a2
sookh	<u>ruu-</u>	<u>so</u>	<u>neu-</u>	<u>khon-tai</u>	<u>pe-</u>	<u>di-</u>	<u>on</u>	<u>de-</u>	<u>te-</u>	<u>roi</u>	<u>a-</u>	s3
toi-	<u>ai</u>	<u>phi-loo</u>	<u>nan-</u>	<u>droo</u>	<u>ta</u>	<u>me</u>	<u>nam-</u>	<u>phi</u>	<u>po-</u>	<u>noi</u>	<u>su-</u>	a3
-	-	U	-	-	U	U	-	U	U	-h	U	
pe			SAS	h						PAD		

O9e

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Di-	<u>a/</u>	<u>tel</u>	<u>phoi-</u>	<u>nii-</u>	<u>kos-</u>	<u>te-</u>	<u>ro-</u>	<u>paanvsem-</u>	<u>non'</u>	<u>te-</u>	<u>pi-</u>	<u>nei-</u>	<u>mai//</u>		s1
me-	<u>ga-</u>	<u>lo-</u>	<u>dok-</u>	<u>so'</u>	<u>seu-</u>	<u>no-</u>	<u>mi-</u>	<u>aa/</u>	<u>thal-</u>	<u>lei'</u>	<u>da-</u>	<u>re-</u>	<u>tai-</u>	<u>sinv</u>	a1
bro-	<u>te-</u>	<u>al</u>	<u>soo-</u>	<u>ma'</u>	<u>thaa/</u>	<u>ka-</u>	<u>ta-</u>	<u>gei/</u>	<u>koi-</u>	<u>laanv</u>	<u>pro'</u>	<u>sa-</u>	<u>gui-</u>	<u>anv</u>	s2
do-	<u>mo'</u>	<u>ne-</u>	<u>then-</u>	<u>tol'</u>	<u>proo-</u>	<u>to'</u>	<u>na-</u>	<u>ter'</u>	<u>deu-</u>	<u>naa'</u>	<u>so-</u>	<u>mo-</u>	<u>daa-</u>	<u>monv</u>	a2
na-	<u>lo-</u>	<u>kho'</u>	<u>seuph-ran-</u>	<u>thee/</u>	<u>te/</u>	<u>i-</u>	<u>doo'</u>	<u>nee-</u>	<u>roosv</u>	<u>the-</u>	<u>to'</u>	<u>nui-</u>	<u>onv</u>		s3
mo-	<u>no'</u>	<u>so'</u>	<u>tal-</u>	<u>kaen-</u>	<u>tasv</u>	<u>Da-</u>	<u>na-</u>	<u>ousv</u>	<u>trep-</u>	<u>sai'</u>	<u>sa-</u>	<u>li-</u>	<u>ai-</u>	<u>sinv</u>	a3
me-	<u>ne'</u>	<u>na-</u>	<u>gou-</u>	<u>nap'</u>	<u>res-</u>	<u>bu-</u>	<u>te-</u>	<u>roo'</u>	<u>nam'</u>	<u>phar-</u>	<u>gu-</u>	<u>ri-</u>	<u>des-</u>	<u>sinv</u>	s4
tol	<u>del</u>	<u>phu-</u>	<u>aal'</u>	<u>kra-</u>	<u>tis-</u>	<u>to'</u>	<u>na-</u>	<u>panv</u>	<u>pol-</u>	<u>loy/</u>	<u>de/</u>	<u>di-</u>	<u>dak-</u>	<u>tai'</u>	a4
U	U	U	-	X	-	U	U	-v	-	-	U	U	-	-v	tro
			SAS		cho		PAS		reiz				PAD		

q) erkhomai

Der Infinitiv elthein sieht in e1 P3epa wie ein Paroxytonon aus, und so schafft auch dieses Verb einen Zweifel: 100% : 20%, in a3 P1f eher 70% : 30%. Das Partizip elthont in a2 O7c ist mit 70% : 50% eher ein Proparoxytonon, elthoon in a2 O7e kann sich auch mit einem Nebenakzent in die Isomelie einfügen, s9 N4e, elthontas zeigt nur einen sehr schwachen Vorsprung des Proparoxytonons in a3 N5c mit 60% : 50%, elthontos in e3 N10epa mit 80 : 40%. Durchschnittlich 76% : 34%.

P3epa

nou	de-	mei	nel	thein	tra-pes-	dan	num-	phi-	aa	e1	
sug-	go-	noi	<u>kou-</u>	raan	se-	las	dam-phed-	ra-	men	e2	
speu-	de	taan	dem-praak-	to	nant-	lei	maa-	kha-	naa	e3	
laa-	ge-	taan	gar	toi	tu-	ran-	non	der-	ke-	tay	e4
ses-	so-	mai	to	nam-	phe-pon	tai-	eiph	ra-	sin	e5	
-	U	-/	X	-	U	-	-	-	U	-/	
tro			SAS	le					PAS		

P1f

Roo- then kha- lak- sai s1
 Kol- poon te moi- saa a1
 On- too **na-** kou- **sai** h s2
 Per kal- li- nij- kou ha2
 Laa- sin pa- ras- khoi s3
 Baa-son- ta ~~sel~~ ~~thein~~ a3
 San- thee- se naikh- maas s4
 Doon taan pro kuu- maas a4
 Khal-keu- e gloos- san s5
 Nau- khee- ma dok- saa a5
 - - U - -h

r) heuriskoo

In O7e sieht heurein byzantinisch aus, aber wir befinden uns dabei nicht in einer Isomelie und das Verhältnis ist immer noch 60% : 40%. Am deutlichsten ist heuronta in N8c, heurein in s2 O7e mit 60% : 40%, A3 P2f 50% : 37%, heuroon könnte wieder durch einen Nebenakzent heuroon in die Isomelie eingliedert werden in e4 O1epa und s2 I5e, heuronta ist deutlicher in s2 N8c mit 100% : 33%. Durchschnitt = 70% : 36%.

N8c

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
kaas	<u>kher-</u>	si	bas-	tas-dei	se-	te-	ron	de-	te- rai			s1
tos	<u>pol-</u>	la	<u>nin</u>	pol- <u>loi</u>	li-	ta-	neu-	o	ni- dei			a1
<u>tai</u>	<u>nya-</u>	ra	dek	seu-ron-ta	do-	men	ba-	sa-	<u>noo</u>			s2
ton	<u>dai-</u>	o-	loop	seu-dei	ge-	ra	san-	te-	<u>ta-tai</u>			a2
sookh	<u>ruu-</u>	so	<u>neu-</u>	<u>khon-tai</u>	pe-	di-	on	de-	<u>te-roi</u>			s3
<u>toi-</u>	<u>ai</u>	<u>phi-loo</u>	<u>nan-droo</u>	ta	me	nam-	phi	po-	noi			a3
-	-	U	-	-	U	U	-	U	U	-h		
pe			SAS	h					PAD			

O7e

1	2	3	4	5	6	7	8	9		
<u>sdaa-loo-</u>	to'	no-	moph-	ro-	no-	<u>seu-</u>	<u>naasv</u>		s1	
<u>phoo-noi-</u>	si'	te'	nen-	te-	si'	<u>nau-</u>	<u>loonv</u>		a1	
<u>tai/</u>	<u>tou-</u>	to'	da-	maa-	ka-	no'	neu-roi		s2	
<u>man-teu-</u>	sa-	to'	des-	the-	o'	<u>nel-</u>	<u>thoonv</u>		a2	
<u>roo-poi-</u>	sil	pro-	maa	the-	o'	<u>sai-</u>	<u>doo'</u>		s3	
taa	des'	<u>phi-</u>	si'	<u>noo-</u>	pa-	se/	<u>tekh-</u>	<u>naanv</u>	a3	
<u>throo-poi-</u>	sil	ka'	ieuph-	ro-	na/	<u>mee-</u>	<u>loi'</u>		s4	
<u>sai/</u>	blas-	te	me'	nek'	sa-	lo'	<u>uug-</u>	<u>raasv</u>	a4	
<u>laa/</u>	<u>kai/</u>	<u>kra-</u>	na-	ai'	se'	nA-	<u>thaa-</u>	<u>nai'</u>	s5	
<u>nou/</u>	<u>teth-</u>	mo'	nO-	lum-	pi-	o-	<u>nii-</u>	<u>kaa'</u>	a5	
-	-	U	U	-	U	U	-	-v		

SAS en

s) lambanoo

In O8e schafft die byzantinische Betonung von labein eine Leerzeit, wo keine zu erwarten ist, die paroxytonische schüfe eine glatte Kontur in einer 87% : 25%-Isometrie. Laboon in a9 P4a liesse sich mit einem Nebenakzent eingliedern.

O8e

1	2	3	4	5		
<u>taanvthuu</u>	- moo/	la	beinv		s1	
<u>thoonv</u>	<u>pol-</u>	<u>lai'</u>	<u>do-</u>	<u>doi/</u>	a1	
<u>pan</u>	- tel-	<u>loonv</u>	<u>khro-</u>	<u>nosv</u>	s2	
<u>por</u>	- <u>thoi'</u>	<u>senv</u>	ma-	<u>khaisv</u>	a2	
<u>pem-</u>	<u>poo'</u>	nA-	a-	<u>konv</u>	s3	
<u>ool</u>	<u>tau-</u>	<u>taanv</u>	<u>kha-</u>	<u>rinv</u>	a3	
<u>daa/</u>	<u>toi/</u>	<u>laa-</u>	<u>the-</u>	<u>tai/</u>	s4	
<u>krup-</u>	<u>tei'</u>	<u>dou/</u>	ko-	<u>nisv</u>	a4	
-	-	-	U	-v		
io	SAS	cr	PAD			

Zwischenergebnis zu den Nominalformen des starken Aorist

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
lipoon nicht nötig									
pesoon nicht nötig									
lakhontes 67 : 50		1,3							
heurein 70% : 36%		1,9							
elthein 76% : 34%		2,2							
idein 75 : 31		2,4							
pathontes 82% : 30%		2,7							
labein 87% : 25%			3,4						
mathein 90% : 17%					5,3				
tugkhanoo: 90% : 10%									9

Wenn alle starken aktiven Aoristinfinitive und die Partizipien eine Einfügung in die Isomelien deutlich verweigern, kann man nicht mehr von massierten Sonderfällen, Zufall oder anderen Erfindungen der Norm reden, sondern muss davon ausgehen, dass Pindar entweder einen dorischen zweiten Aorist kannte, von dem weder wir noch die Alexandriner wussten, oder dass er einen thebanischen Akzentrückzug verwendete, oder eben, dass die Byzantiner die starken Aoriste mit Akzenten markiert haben, die nicht aus der klassischen Zeit stammten.

Adjektive auf -us

t) bathus

Eine andere Gruppe von rebellischen byzantinischen Oxytona, denn so kann man alle akzentuellen Ausnahmen bisher zusammenfassen, sind die Adjektive auf -us: Die Feminina wie bath*ei*an in P5 epc e3 scheinen sich zwar eher zu fügen (batheian : bath*ei*an = 100% : 100%), aber die Neutra und Masculina widersetzen sich: bathu : bath*u* in e3 O7Ec = 80% : 20%, in a1 O10b 70% : 50%, bathun : bath*un* = 90% : 30% in a3 O13f, in e2 O10ec = 80% : 40%. Der Durchschnitt ist 84% : 48%.

v) eurus

euru findet sich in s3 O5b so in einer Isometrie, dass ebenso die Absenz des Properispomenon stört wie die Oxytonese (100% : 16%), aber die Oxytonese würde im Zusammenhang in der Akutkumulierung verschwinden und der Zirkumflex könnte aus den Nebenakzenten substituiert werden (cf. euthus).

O5b

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
a'	<u>Oo-</u>	<u>ke-</u>	a-	<u>nou/</u>	thu-	ga-	terv	<u>kar-</u>	di-	<u>aa/</u>	ge-	<u>la-</u>	<u>nei//</u>	s1
du-	<u>mou'</u>	<u>se-</u>	ge-	<u>raa-</u>	re'	<u>ne-</u>	or-	<u>taivsv</u>	the-	<u>oovv</u>	<u>me-</u>	<u>gis-</u>	<u>tai'</u>	a1
li-	<u>aa-</u>	<u>o-</u>	<u>khe/</u>	<u>Pal-</u>	la'	<u>sa-</u>	<u>ei-</u>	<u>dei-</u>	me'	<u>nal-</u>	<u>so'</u>	<u>sag-</u>	nonv	s2
di-	<u>oovv</u>	tha-	la-	<u>moonvta-</u>	<u>khe-</u>	<u>oo'</u>	<u>sup-</u>	si-	<u>gui-</u>	<u>o'</u>	<u>nal-</u>	<u>so'</u>		a2
o'	<u>neu-ru/</u>	re-	on-	<u>ta//</u>	I-	<u>dai-</u>	on-	<u>te/</u>	<u>sem-</u>	<u>no'</u>	<u>nan-</u>	<u>tro'</u>		s3
to-	<u>lum</u>	<u>pi-</u>	o-	<u>nii-</u>	ke/	<u>po-</u>	<u>sei-</u>	<u>daa-</u>	ni-	<u>oi-</u>	<u>si'</u>	<u>nip-</u>	<u>poi'</u>	a3
U	-	U	U	-	U	U	-	U	-	U	-	U	Xv	
								SADS		pe			PADS	

w) euthus

Euthus verhält sich selbst in einer Isometrie gemäss den byzantinischen Regeln. Man könnte dies auf seine prosodische Form zurückführen (lange Paenultima), die in dieser äolischen Akzentuierung **euthus** wäre und so der Isometrie auch mit dem Nebenakzent Genüge täte. Die Zahl ist dennoch schwach: euthun s5 O13a findet sich byzantinisch in einer Isometrie: **euthun**: **euthun** 20% : 80%, in a4 O13c 50% : 30, euthus in e3 N1epd ergibt 50% : 60%. Der schwache Durchschnitt (40% : 56%) zeigt nur, dass die Regel der kurzen Paenultima beachtet werden muss. Wie *thuumos* sich vollkommen in die Isometrien integriert, so schaffen Adjektive auf -us mit langer Paenultima einerseits die Unmöglichkeit, klar zu analysieren, weil die Nebenakzente die Präsenz in Isometrien erklären, andererseits bilden sie doch ein starkes Argument dafür, dass diese Adjektive die byzantinische Oxytonese auch hatten.

O13a

1	2	3	4	5	6	7	
Tri-	<u>so-</u>	<u>lum-</u>	pi-	o-	<u>nii-</u>	<u>kaa'</u>	s1
se-	the-	<u>lon-</u>	ti'	<u>da-</u>	lek-	<u>sei'</u>	a1
hu-	<u>pa'</u>	<u>teu-</u>	ru//	a-	<u>nas-</u>	<u>soo'</u>	s2
du-	<u>o'</u>	<u>dau-</u>	to'	<u>ne-</u>	<u>rep-</u>	<u>san</u> v	a2
he-	<u>pe-</u>	<u>tay'</u>	de'	<u>ne-</u>	<u>kas-</u>	<u>too/</u>	s3
ta'	<u>de'</u>	<u>kai'</u>	<u>po'</u>	te'	<u>nal-</u>	<u>kaa/</u>	a3
ku-	a-	<u>nai-</u>	<u>gi'</u>	se'	<u>nor-</u>	<u>fnaa/</u>	s4
da-	<u>ma-</u>	<u>siph-</u>	ro-	<u>na/</u>	<u>khruu-</u>	<u>so'</u>	a4
e-	me'	<u>deu-</u>	<u>thu'</u>	<u>na-</u>	<u>kon-</u>	<u>too'</u>	s5
ta'	<u>dO-</u>	<u>lum-</u>	pi-	a'	<u>vau-</u>	<u>too'</u>	a5
U	U	-	U	U	-	Xv	
							phe PAD

x) glukus

Das Adjektiv glukus ist in der Isometrie von O10b und O6g eindeutig störend mit der byzantinischen Betonung (90% : 20% - ohne das unsichere de wären es 90% gegen 10%, und 100% : 20%). In P2a ist das Verhältnis 75% : 37%, wäre aber 100% : 12%, wenn man die beiden auch sonst widerstrebenden Oxytona dios und theon als Paroxytona zählte. Das Femininum bietet wiederum schwächere Zahlen (*glukeian* : *glukeian* = 100% : 40% in e5 O13ee, 80% : 50% in s4 P10a). Aber *gluku* : *gluku* = 50% : 40% in a5 O10c, 90% : 20% in s1 O10b, 70% : 50% in s5 O7a, *glukun* : *glukun* = 50% : 60%, in s1 N9c, 87% : 25% in a1O9a, 75% : 37% in s2 P2a, *glukus* : *glukus* = 100% : 20% in s5 O6g. Durchschnitt = 77% : 38%. Man kann eventuell *gluk(u* in Alkmans Parthenion (Poxy 2387 3.3) als mögliche Bestätigung anführen.

O10b

se-	maasvge-	<u>grap-taig'</u>	<u>lu</u>	ku/	ga'	rau-	too/	me-	lo'	s1	
so-	moos'del/	luu-	sai/	du-	na-	to'	sok-	sei-	a'	ne-	a1
sa-	gou- na'	dek-	sai-	re-	to'	na-	ei-	sai/	the-	mi-	s2
pras-	soi- tol'	lokha-	mai-	si-	del/	do-	keu-	sai'	su-	pol'	a2
sui-	osv sta-	thmaa-	tos'	da-	the-	o'	nal-	sosv	pa-	tril'	s3
noo-	num- no'	saa'	sOi-	no-	ma-	o'	saar-	kheb'	re-	khe-	a3
Oi-	oo- no'	sij-	ken-	del/	Mi-	de-	aa-	thenv	stra-	to'	s4
maa-	kos- del/	Nii-	keu'	se-	di-	kel/	pet-	roo/	khe-	ra/	a4
po-	thei- no'	sij-	kon-	ti/	ne-	o-	taa-	tosv	tol/	pa-	s5
na-	nee' ri-	kee-	tai/	ke-	ne-	a/	pneu-	sai'	se-	po-	a5
X	- U	-	-	<u>U</u>	<u>U</u>	<u>U</u>	-	-	U	U	
	pe	SAS		tro			SAS	t			

P2a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
raa-	ko-	sai	ba-	thu-	po-	le-	mou	te-	me-	no	saa-	S1
par-	the-	nos	khe-	ri	di-	du-	maa h	o	te-	na-	gou-	A1
nes-	si	gar	pa-	ra	Kro-	ni-	dais	glu-ku-	ne-	loon		S2
es-	si	nen	po-	te	tha-	la-	mois	dj-	o	sa-	koi-	A2
des-	si	tek-	ma	ra-	nu-	e-	tai	the-	o	s	kai	S3
leu-	the-	raph-	re-	ni	pe-	pa-	rein	pru-	ta-	ni	kuu-	A3
seu-	pe-	praa-	ge	no-	ti	phre-	noo	ne	la	khe	kar-	S4
lein	kra-	tai-	o	ne	na-	ga-	thois	do-	li-	o	nas-	A4
-	U	-	U	<u>U</u>	<u>U</u>	<u>U</u>	- h	U	U	U	-	
SADS	le						PADS	phe				

O6g

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
tho-	<u>noo'</u>	<u>nas-</u>	<u>too'</u>	<u>ne'</u>	<u>nij-</u>	<u>mer-</u>	<u>tai'</u>	<u>sa-</u>	<u>oi-</u>	<u>dai'</u>	s1
te	<u>ninv</u>	<u>kai/</u>	<u>phai-</u>	<u>di-</u>	<u>maa'</u>	<u>sip-</u>	<u>pou'</u>	<u>se-</u>	<u>marp-</u>	<u>se'</u>	a1
po-	<u>ronv</u>	<u>dei/</u>	<u>saa-</u>	<u>me-</u>	<u>ronv</u>	<u>mel-</u>	<u>thei'</u>	<u>ne'</u>	<u>noo-</u>	<u>raa//</u>	s2
<u>lu-</u>	<u>kei-</u>	<u>aasv</u>	<u>proo-</u>	<u>to'</u>	<u>nep-</u>	<u>sau'</u>	sAph-ro-	<u>dji-</u>	<u>taa'</u>		a2
te-	<u>koi/</u>	<u>Phoi-</u>	<u>bou-</u>	<u>ga'</u>	<u>rau-</u>	<u>tonv</u>	<u>phaa/</u>	<u>ge-</u>	<u>gaa-</u>	<u>keinv</u>	s3
<u>ka-</u>	<u>leis-</u>	<u>thai-</u>	<u>minv</u>	<u>khro-</u>	<u>noo/</u>	<u>sum-</u>	<u>pan-</u>	<u>ti/</u>	<u>maa-</u>	<u>teerv</u>	a3
to'	<u>taukh'</u>	<u>rees-</u>	<u>tee-</u>	<u>ri-</u>	<u>onv</u>	<u>thes-</u>	<u>thay/</u>	<u>ke-</u>	<u>leu-</u>	<u>se'</u>	s4
so-	<u>roi'</u>	<u>sAa-</u>	<u>gee-</u>	<u>si-</u>	<u>aal/</u>	<u>maa-</u>	<u>troo-</u>	<u>e'</u>	<u>san-</u>	<u>drev</u>	a4
<u>glu-</u>	<u>kusv</u>	<u>kraa-</u>	<u>tee'</u>	<u>ra-</u>	<u>gaph-</u>	<u>thegk-</u>	<u>too'</u>	<u>na-</u>	<u>oi-</u>	<u>daa'</u>	s5
ra-	<u>toi'</u>	<u>sAa-</u>	<u>gee-</u>	<u>si-</u>	<u>aal/</u>	<u>dek-</u>	<u>sai-</u>	<u>tol/</u>	<u>koo-</u>	<u>mo'</u>	a5
<u>U</u>	-	-	-	<u>U</u>	-	-	-	<u>U</u>	-	<u>X//</u>	
		SAS	tro			SAS	tro				

O13ee

nou-	li-	<u>aa</u>	<u>sai</u>	<u>kh-mai-</u>	<u>si</u>	<u>nan-</u>	<u>droo</u>	e1	
pon-	ti-	<u>aan</u>	<u>psaa-</u>	<u>phoo</u>	<u>na-</u>	<u>ri</u>	<u>th-</u>	<u>mo</u>	e2
tau-	ro	<u>nar-</u>	<u>gaan</u>	<u>pat-</u>	<u>ri</u>	<u>dejk-</u>	<u>so</u>	e3	
deē-	no	<u>sar-</u>	<u>khai-</u>	<u>ai</u>	<u>de-</u>	<u>kon-</u>	<u>tay</u>	e4	
<u>kai</u>	tu-	<u>khaan</u>	<u>terp-</u>	<u>noonglu-</u>	<u>kei-</u>	<u>an</u>		e5	
-	<u>U</u>	-	-	-	<u>U</u>	-	<u>X</u>		
PAS	tro		SAD	tro					

y) ligus

Auch ligun in a2 O9g scheint dieser Tendenz zu folgen: ligun : ligun = 75% : 25% (die Zahlen wären wieder mit theos als Paroxytonon stärker, cf. unten).

z) theos

In N7ec wie in den anderen 5 Fällen stört theos immer eine kleine Isometrie: theos : theos = 100% : 20%, theon : theon = 100% : 20% in e2 N7ec, theoon : theoon = 100% : 40% in e4 N7eb, 100% : 16% in a1 N11a, theoo : theoo = 90% : 20% in s2 I3/4c, 100% : 20% in e1 I3/4ed. Durchschnitt = 98% : 22%. Es ist nicht sicher, ob nicht Pindar die Oxytona einfach anders in die Melodie einbaut, aber es kann auch sein, dass Oxytona mit Kurzvokal in der paenultima entweder im Dorischen oder im Thebanischen oder sogar im Attischen einfach später entstanden. Das Widerstreben der Feminina und das gute Verhältnis von paroxytonem sios bei Alkman sprechen dafür. Aber dass theos in sechs Isometrien konstant sich nur als paroxyton und nicht als oxyton einfügt, lässt sich nicht einfach auf das Konto einer erratischen Sprachpraxis oder falscher Analyse schieben.

N7ec

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Pe- <u>ra</u>	sa- <u>ma</u>	ne-	on-	<u>ta</u>	ye- <u>goo</u>	de	e1			
The-on	kte- <u>a</u>	na- <u>goon</u>	tro-	i- <u>aa</u>	the	e2				
Pso- <u>go</u>	nu- <u>da</u>	to	soo- <u>te</u>	ro- <u>aa</u>	phi-	e3				
Pre- <u>pei</u>	da- <u>pe</u>	do	nan	to-	de	<u>gaa</u>	ru-	e4		
Ku- <u>sai</u>	e- <u>pe</u>	si	tau- <u>ta</u>	de	tris	<u>te</u>	e5			
U	-h	U	U	-	U	U	-	U		
	PAD	phe						SAD		

N11a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
<u>pai</u>	rhe-	<u>aa</u>	<u>saa</u>	<u>tep</u>	<u>ru</u>	ta-	nei-	a	le-	log-	kha	ses-	ti-	<u>aa</u>	s1
pol-	la	men	loi-	<u>bai</u>	<u>si</u>	na-	gas-	do-	me-	noi	proo-	taan	the-on		a1
sen	lo-	gois	das-	<u>too</u>	na-	ga-	thoi-	si	ni	<u>nai-</u>	<u>neis-</u>	<u>thai</u>	khre-	oon-	s2
el-	pi-	des	dok-nee-ro-	te-	rai	go-	ne-	oon	pai-	dos	bi-	<u>aa</u>			a2
sum-	ba-	lein	<u>maa</u>	neu-	ma-	re	seen	to	te	<u>pei-</u>	san-	drou	pa-	<u>lai</u>	s3
am-	phe-	ron	tal-las-so-	me-	nai	ge-	ne-	ay	san-	drons	the-	no			a3
-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-	X	-	U	Xh	
	tro		SAS	hm				SAS	ia			PADS			

I3/4c

<u>ek</u>	se-	then	s1
nee-	to	ren	a1
sun	the-ooth		s2
nap-	le-	<u>tou</u>	a2
neu-	kle-	<u>oo</u>	s3
kam-	pu-	<u>lon</u>	a3
ei	ti	<u>seu</u>	s4
nen	po-	<u>noo</u>	a4
nam-	phe-	<u>poon</u>	s5
toi-	si	<u>nen</u>	a5
-	U	-	
cr		PAS	

I3/4ed

lal-	lo	tek-	saal-	lak-	se	nat-	roo-	toi	ge	maan	pai-	des	the-oo	e1	
noon	sdo-	phon	khthoo	noo-	te	phoi-	nii-	keoi-	si	naan-	thee-	sen	ro-	dois	e2
phaa	ne-	khei	pai-	des-	si	nel-	laa-	noo	no-	<u>soi</u>	troo-	aan	de-	ba	e3
rak	se-	noon	naa-	on	po-	sei-	daa-	oo-	no	se-re-	phon-	tas	khe-	thoi	e4
<u>aa</u>	de	<u>nin</u>	<u>koo-</u>	<u>mak-</u>	<u>so-</u>	<u>mai</u>	terp-	naa	ne-	pis-	tas-	doon	kha-	rjn	e5
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	UU	-	-	U	X	
SAS	tro		SAS	tro		SAS	le								

Als Gegenprobe kann man ein Oxytonon mit Langvokal in der Paenultima wie *thuumos* verwenden: das Wort findet sich im Corpus der *Olympien* nur einmal in einer Isometrie (O3e: 16% : 100%) und dort mit einer klaren Akklamation des byzantinischen Akzents, der Oxytonie. Und der Durchschnitt der ande-

ren Stellen bestätigt diese Interpretation: 44% : 62% (O2a 70% : 30%, O2b 30% : 80%, O3c 66% : 66%, O3e 16% : 100%, O5c 50% : 66%, O6eb 40% : 40%, O7d 40% : 50%). Die Gegenprobe zeigt zusätzlich zur Endposition der Isomelien und zur immer gleichen prosodischen Form der zurückgewiesenen Wörter, dass die Isomelien nicht ein kapriziöses Spiel der »natürlichen / zufälligen« Verteilung sein können. Denn entsprechend dem Gleichheitsprinzip der zufälligen Verteilung (mit Marge) müsste der Akzent von *thuumos* dann ebenso falsch sein wie *theos*, was auszuschliessen ist. Warum werden also byzantinische Oxytona mit langer *paenultima* bestätigt, bei kurzer *paenultima* aber zurückgewiesen? Die dorisch-alexandrinische Akzentuierung Alkman 3.80 *aretaa* (mit einem graphischen Akut auf dem Epsilon und einem graphischen Gravis auf dem letzten Alpha) weist in die Richtung einer genuin dorischen Akzentuierung von *kephalaa*. Zwei Graves findet sich auf *sios* in Alkman 1.82.

a') paidoon

Die Idee, wonach die Dorer die Regel *Alle Kinder der Trojaner haben Ohren* nicht mitmachten, kann für Pindar nicht ganz bestätigt werden, im Gegenteil zeigen drei Isomelien in P1epd und O11b und P3d, dass Pindar dort wie die Ioner *paidoon* akzentuierte und die Ausnahme der Monosyllaba-Regel mitmachte. In P10b zeigt jedoch eine nicht ganz komplette Isometrie eine Tendenz zu *paidoon* (12% : 88%, die metrische Funktion einer musikalischen Absetzung von Kola in Synaphie könnte die Wahl dieser Akzentuierung ausgelöst haben). Das Pendel schlägt also eher für *paidoon* aus.

P1epd

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
tay	thu-	per	k <u>uu</u> -maa	sa-	li-	er-	ke-	e	sokh-	thay	e1	
kai	su	neu-	phoo-nois	tha-	li-	ai	so-	nu-	mas-	taan	e2	
moi-	sa	kai	par	dei-	no-	me-	nei	ke-	la-	dee-	sai	e3
tai-	si	mee-	dei-	oi	ka-	mo	nag-	ku-	lo-	tok-	soi	e4
mal-	tha	kaan	pai-doo	no-	a-	roi-	si	de-	kon-	tai	e5	
-	U	-	-	U	U	-	U	U	-	-	/	
tro		SAS		hf						PAS		

O11b

1	2	3	4	5	6	7	8		
nom-	bri-	oonv	pai-doon	vne-	phe-	laa'		s1	
gloos-	sa/	poi-	mai-	nei'	ne-	the-	lei//	a1	
-	U	-	-	-v	U	U	-//		
tro		SAS	cho			PADS			

P10b

sa-	ris-	to-	ma-	khou	ge-	no	ee-	rak-	leus	ba-	si-	leu-ei	s1
di-	au-	lo-	dro-	maa	nu-	pa-	ton	pai-	doo	na-	ne-	ei-pe	a1
me-	tat-	ro-	pi-	aa	se-	pi-	kur-	sai-	en	the-	o	sei-ee	s2
no	kal-	ke-	o	sou-	ra-	no	sou	po	tam-	ba-	to	sau-too	a2
lu-	raan	te	bo-	ay	ka-	na-	khay	tau-	loon	do-	ne-	on-tai	s3
mo-	len	da-	na-	aas	po-	te	pai	saa-	gei-	to	da-	thaa-naa	a3
to	nip-	po-	kle-	aa	ne-	ti	kai	mal-	lon	su	na-	oi-dai	s4
Ta	dei	se-	ni-	au-	to	na-	tek-	mar-	ton	pro-	no-	ee-say	a4
U	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	U	-	Xh
En								SAD	adon				PAD

b') Genetiv Plural der zweiten Deklination

Dieser Genetiv auf *a-oon* wird gewöhnlich zu *-oon* kontrahiert, aber an allen Störstellen, d.h. Isomelien, leisten vor allem die Patronyme auf *-idaas* deutlichen Widerstand (durchschnittlich 96: 20%): z.B. *miidulidaan* : *miidulidaan* = 100% : 20% in e2 P8epc, *kronidaan* 100% : 25% in e2 O9ee, *Iamidaan* 90% : 16% in a4 O6a, *tundaridaan* 94% : 20% in a3 O3d. Die Alexandriner sahen das in ihrer dorischen Akzentuierung anders: Alkman 1.82, .96 τάν «der», 3.5 υμνιοισάν «singend», 3.72 παρσενικάν «Mädchen», S5.12 Λευκοθεά[ν (Göttername), S5.13 τρυγέαν (Ortsname oder Ableitung von τρύγη «Weinlese») usw. Aber sahen sie es richtig, oder übernimmt Pindar hier äolische Reflexe, wo die Kontraktion vor dem Akzentrückzug stattfindet? Die Daten könnte man mit der Gegenprobe mit dem Genetiv von wirklichen Oxytona noch absichern. Jedenfalls scheint Pindar in diesem Fall wie Sappho zu akzentuieren.

P8epc

Loo-	no	so	seu-	me-	nei	no-	oo	kse-	nar-	kei-	o	ne-	dek-	to	kir-	e1	
mi-	du-	li-	daan	lo-	gon	phe-	reis	to	non-	per	po-	to-	ik-	le-	os	e2	
kai	kte-	a-	noon	phu-	lak	se-	moo	na-	pan-	taa-	se	ni-	on-	tj	gaa	e3	
nei	me-	ga-	rois	de-	kheis	ge-	ras	mu-	khoo	ten	ma	ra-	thoo-	no	see-	e4	
maa-	te	re-	leu-	the-	roos	to-	loo	po-	lin	taan-	de	ko-	mjs-	de	dji	e5	
-	U	U	-	U	-	/	U	-	/	U	-	-	U	U	-	U	-
SAD	hag	ancl						PADS	gl							SAS	

O9epe

ta	terp	na-	ga-	thoi	de	kai	so-	phoi	ka-	ta	dai-	mo	nan-	dre	e1		
ta-	toon	kre-	ni-	daa	neg-	khoo-	ri-	oi	ba-	si-	lee-	e	sai-	ei	e2		
si	lam-	pro-	ma-	khou	mit-	rai	so	tam-	pho-	te-	roi	kra-	tee-	san	e3		
ti	ji-	li-	a-	daa	nii-	ko	ne-	pes-	te-	pha-	noo-	se	boo-	mon	e4		
U	-	U	U	-	/	X	-	U	-	U	U	-	U	-	-		
tel	anac							PAD	ia							SAS	pe

O6a																
khruu-	sea'	su-	pos-	staa-	san-	te'	seu-	tei-	khei/	pro-	thu-	rool/	tha-	la-	mou/	s1
sis-	too	ga'	renv	tou-	too/	pe-	dii-	lool/	dai-	mo-	ni-	onv	po'	de-	khoonv	a1
oo/	Phin-	ti'	sal-	las'	deuk-	so'	nee-	dee	mois'	the-	no'	see-	mi-	o-	noo'	s2
haa	toy/	Po-	sei-	daa-	oo-	ni/	mikh-	thei-	saK'	ro-	ni-	oo/	le-	ge-	tai/	a2
eel-	then'	du-	pos'	plag-	khnoo'	nu'	poo-	dii-	nos'	te-	ra-	tai'	sl-	a-	mo'	s3
pat-	rosv	pe-	rith'	naa-	toon'	de-	ses-	thay/	man-	ti'	ne-	pikh-	tho-	ni-	oi'	a3
hii-	kon-	to'	dup-	see-	loi-	o/	pet-	raa'	naa-	li-	ba-	tonv	Kro-	ni-	ou//	s4
sek'	sou/	po-	luk-	lei-	tonv	ka'	thEl-	laa-	nasv	ge-	no'	si-	a-	mi-	daa'	a4
plaa-	sip-	po'	naa/	Thee-	baa'	ne-	tik-	tenv	taa'	se-	ra-	tei-	no'	nu-	doorv	s5
nei-	pon	de/	mem-	naas-	thai/	Su-	raa-	kos-	saanvte/	ka-	yOr-	tu-	gi-	aasv	a5	
-	-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	X//	
pe			SAS		tro		SAD					h				PAD
O3d																
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
sa'	dou-	too	poi/	pa-	res-	taa	moy/	ne-	o-	si-	ga-	lo'	neu-			s1
dil/	sum-	mijk-	saip'	re-	pon-	too'	saa-	te/	Pi-	saa	me/	ge-	goo-			a1
ri-	menv	boo-	moo'	na-	gis-	then-	toonv	di-	kho-	mee-	ni'	so-	lonv			s2
no'	sau-	too/	kaa-	po'	sok-	sei-	ai'	su-	pa-	kou-	e-	me'	au-			a2
nu'	nesv	tau-	taa'	ne-	or-	taa'	nii-	la-	o'	san-	ti-	the-	oi-			s3
do'	seu-	ip-	poonv	di-	don-	toov	Tun-	da-	ri-	daa'	no-	ti/	pleis-			a3
U	-	-	-	U	-	-	-	U	U	-	U	U	-			
	SADS					SAS								SADS		

c') Dios

Wir wissen aus dem *Kratylos*, dass *dii philos* beinahe wie *diphilos* klang, nur dass in *diphilos* das zweite i einen Gravis trug, was voraussetzt, dass das zweite i von *dii* einen Akut trug der sich mit dem Akut von *philos* so verband, dass der Akut von *dii* schwer reduziert blieb, der Akut von *philos* aber überdimensional wurde (das deuten die musikalisch notierten Lieder an). Bei Pindar spielt der Genetiv eine ähnliche Rolle wie *theos*, reagiert in den Isomelien wie ein Paroxytonon: *dios* : *dios* = 90% : 20% (in einer schwachen Isomelie in a1 N10b), 100% : 28% in s4 I7 4. Durchschnitt = 95% : 24%. Aber in O10b s3, keiner Isomelie, ist das Verhältnis 70% zu 60. Was die Frage nach der Monosyllabaregel nochmals stellt: *paidoon* wird von Pindar als *paidoon* wie im Attischen akzentuiert. Aber heisst das, dass Pindar oder das Dorische oder das Thebanisch-Äolische die attische Regel mitmacht, weil sie die Ausnahme mitmachen, oder ist *paidoon* keine Ausnahme? Der Genetiv *podoon* : *podoon* = 70% : 40% scheint in a2 O13c eher letztere These zu stützen, aber es ist ausser *Dios* das einzige Beispiel der Liste der „störenden“ Wörter. Eine Suche ergab für *kheri* : *kheri* in N4ds7 die bestätigenden, aber schwachen Zahlen 40% : 66%, in der Isomelie von P2a a1 etwas deutlicher (37% : 87%), in O10ds1 dagegen das umgekehrte Verhältnis 60% : 20%, wo *kheri* eine stö-

rende Leerzeit beseitigen würde und kheri durch seinen Akut stört. Aber aufs Ganze gesehen bestätigen die Stellen das Bild der Monosyllaba-Regel.

N10b

Go	see- raas doo- ma the- op- re- pe sum- nei- teph le- ge- tai da- re- tais s1
A	den thee- bai su- pe- dek-to ke- rau- noo- thei- sa di-ös be- le- sin a1
Ra	nes- loo nes- ti de kai ko- ro san- throo-poon ba- ru san- ti- a- sai s2
To	njsth-moi kai ne- me- aas te- pha-non moi- sai- si te- doo ka- ro- sai a2
a-	goon tji- maa kha- ri- tes- si te kai sun tun- da- ri- dais tha- ma- ki s3
de	pel- laa- aa se- pi- es- sa- me-noy noo- ton ma-la- kai- si kro-kai a3
ne-	mon-tay taan du- po keu-the-si gai- aa sen gu- a- lois the- ra- pnaas s4
me-	nous kei- nou ga re- pikh-tho-ni-oon pan- toon ge- ne tok- su- ta- to a4
ni	nou- pou tetth- na- o tasth-ma-ti deph ris- son- ta pno- aa se- ki- khen s5
to	dek- sau- daa se- po ses- si mo yui- os ton- de de- pei- ta po- sis a5
U	- - - U U - U U - U U - U U -h
tro	SAS hm SAD pros PAD

I74

me-nos	thuu- mo nai- te- o- mai khruu- se- aanka- le- sai s1
ri- aa	kai ta khree da-ga- thaa nel- pi dan-dri me-lein s2
re- aa	khal- ke- on sto-no- en tam- phe-pei no- ma-don s3
me-naa	nee di-ös pa ra- del- pheoi- si nal-la ta men s4
ni- dai	sen- ne- poi- sa the-aa toi de- pig le- pha-rois s5
pho-naas	maa- nu- oo na- khi-leu sou- ro sai-a- ki- daa s6
ne- oon	ton me nou ka- te- leg- kheik ri- tou ge- ne- aa s7
U	- / - U - U U - - U - U U - /

O10b

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Dal	po- thiph're- no' se- maasvge- grap-taig' lu- ku/ ga' rau- too/ me- lo' s1													
Nel	ba- thukh're- o' so- moos'del luu- sai/ du- na- to' sok- sei- a' ne- a1													
Bi-	o- too/ pha- o' sa- goo- na' dek- sai- re- to' na- ei- sai/ the- mi- s2													
Tho'	nu- per- bi- onv pras- soi- to/ lokh- mai- si- del do- keu- sai' su- pol/ a2													
Di- o'	sal- ki- mo' sui- osv sta- thmaa-tos' da- the- o' nal- sosv pa- tri/ s3													
Sa-	to/ pros- the/ garv noo- num- no' saa' sOi- no- ma- o' saar- kheb're- khe- a3													
Sol	Li- kum- ni- oull Oi- oo- no' sij- ken- del Mi- de- aa- thenv stra- to' s4													
Re-	la- ses' ko- ponv maa- kos- del Nji- keu' se- di- kel pet- rool/ khe- ral/ a4													
Sa-	lo- khoulpa- tril po- thei- no' sij- kon- til ne- o- taa- tosv tol/ pa- s5													
sA-	i- daas' ta- thmo' na- nee' ri- kee- tai/ ke- ne- al pneu- sai' se- po- a5													
U	U - U X// X - U - - U U U - - U U													
tel	PAS pe SAS tro SAS tro													

O10d

Laa-	thei- al Di- o' sor- thaa/ khe- rih e- ruu- ke- tonv pseu- de- oo' ne- s1
Paa/	kuu- mal ka- ta- klus- sei/ re- o' no- paa- tel/ koi- nonv lo- gonv phi- a1
Loo'	nek- sa- ri thmo' nek- tis- sa- to// e- peil/ Po- sei- daa- ni- onv pe- s2
Tip'	ros- the- po- tel Tii- run- thi- o' ne- per- sa' nau- toos' tra- tonv mu- a2
Ek-	rii- nel/ to/ del/ kuk- lool/ pe- do' ne- thee- kel/ dor- pou/ lu- sinv ti- s3
Res-	tan me' na- ra/ Moi- rais' khe- do' no' tek- se- leg- khoonvmo- no' sa- a3
Ruk-	los' de- phe- rel pug- maasvte- losv Ti- run- thal nai- oonv po- li' na' s4
Rai-	thuk- se/ me- ga' nen' des- pe- ro' ne- phlek-se' neu- oo- pi- dosv se- a4
Peil/	plou- to' so/ la- khoonvpoi-me- na// e- pak- to' nal- lot- ri- onv thnaas-s5
Kus'	tau- lo' sa- na- pas- sei/ kha- rinv tre- phon-ti' deu- ruk' le- osv ko- a5
-	- U U U - - U X// U - U - - U Xv X
doch	SAS ia PAD ia SAS cr PAD

P2a	Me- ga- lo- po- li- e soo su- raa- ko- sai ba- thu- po- le- mou	S1
Se- pi ga ri- o- khe-ai- ra par- the- nos khe-ri di- du- maa h	A1	
e- ma- the de sa- phe seu- me- nes- si- gar pa- ra Kro- ni- da'is	S2	
so- ti te me- ga- lo- keu- the- es- si- nen po- te tha- la- mois	A2	
the- o sa- pa ne- pi el- pi- des- si- tek- ma ra- nu- e- tai	S3	
tu de sa- pha ni ne- khe'i se- leu- the- raph- re- ni pe- pa- rein	A3	
ka- lo so de rha- da- man- thu seu pe- praa- ge no- ti phre- noo	S4	
a- du- na- ta de- po sek- ba- lein kra- tai- o ne na- ga- tho'is	A4	
U U U U U - U - U - U U U U - h		
phe	SADS le	PADS

d') tethmos

Dieses Wort ist in der Isomelie s5 N4a mit 100% : 8% ein klarer Störenfried, und die eher unentschiedenen Stellen in O6e s4 (50% : 50%), in O7e a5 (50% : 60%), oder deutlicheren in O8b s2 (75% : 50%), in O13d s2 (80% : 20%), in P1d s4 (80% : 50%) (Durchschnitt = 72% : 40%) weisen in dieselbe Richtung. So erhebt sich die Frage nach dem Suffix -thm-os, das im Attischen normalerweise Oxytona schafft (ruthmos, stathmos, arithmos). Stathmoo in O5a bestätigt die Hypothese der Oxytonie mit 16% : 80%, aber in P4f s4 stehen 80% : 25% dagegen. Mehr ist nicht zu finden, so bleibt der Durchschnitt 48% : 52% und die Isomelie als Argument für für die Oxytonie. So muss im Falle von tethmos und stathmos vielleicht an die Möglichkeit gedacht werden, dass beide oxyton sind, aber der Nebenakzent über ein sonores m geht : stathmos, tethmos.

N4a	a- ris- to seu- phro- su- naa po- noon kek- ri- me- noo	s1	
to moi the- men kro- ni- daa te dii kai ne- me- aa	s2		
kle- oo- na- you ta pa- goo- no sor- mon ste- pha- noon	s3		
su noo po- tet ro- i- aan kra- tai- os te- la- moon	s4		
ta mak- ra dek- se- ne- pei ne- ruu- kei me te- thmo	s5		
kha- mai pe- toi- sa ne- moi do- poi- aa na- re- taa	s6		
nen deuk- se- noo pe- la- gei pha- en- naa na- khi- leus	s7		
da- mar- to sip- po- lu- taa sa- kas- tos do- li- ais	s8		
ne- gaa- me nup- si- thro- noon mi- aa nee- re- i- doo	s9		
the- an- dri- dai- si da- ek- si- gui- oo na- e- thloon	s10		
staa- laan the- men pa- ri- ou li- thou leu- ko- te- raa	s11		
to neu- pha- nee se- the- loon ge- rai- os pro- pa- toor	s12		
X - U - U U - U - - U U -/			
chod	SAD	chod	PAD

O5a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17			
Up-	<u>see-</u>	<u>laa'</u>	<u>na-</u>	<u>re</u>	<u>taanv</u>	<u>kais'te-</u>	<u>pha-</u>	<u>noo'</u>	<u>na-</u>	<u>oo-</u>	<u>tonv</u>	<u>glu-</u>	<u>kunv</u>	<u>too'</u>	<u>nOu-</u>	<u>lum-</u>	<u>pi-</u>	s1	
Osv	<u>taanv</u>	<u>saanv</u>	<u>po-</u>	<u>li'</u>	<u>nauk-</u>	<u>soonv</u>	<u>Ka-</u>	<u>ma-</u>	<u>rii-</u>	<u>nal</u>	<u>laa-</u>	<u>ot-</u>	<u>ro-</u>	<u>phonv</u>	<u>boo-</u>	<u>mou'</u>	<u>seksv</u>	<u>di-</u>	a1
ii-	<u>koon'd</u>	<u>Oi-</u>	<u>no-</u>	<u>ma-</u>	<u>ou/</u>	<u>kai/</u>	<u>Pe-</u>	<u>lo-</u>	<u>posv</u>	<u>pa'</u>	<u>reu-</u>	<u>ee-</u>	<u>ra-</u>	<u>toonv</u>	<u>stath-</u>	<u>moo'</u>	<u>noo/</u>	<u>po-</u>	s2
kai/	<u>sem-</u>	<u>nou'</u>	<u>so-</u>	<u>khe-</u>	<u>tou'</u>	<u>slp-</u>	<u>pa-</u>	<u>ri'</u>	<u>soi-</u>	<u>si'</u>	<u>nar-</u>	<u>deis'</u>	<u>tra-</u>	<u>tonv</u>	<u>kol-</u>	<u>laa-</u>	<u>tes'</u>	<u>ta-</u>	a2
soo-	<u>tee'</u>	<u>rup-</u>	<u>si-</u>	<u>ne-</u>	<u>phesv</u>	<u>Sdeu/</u>	<u>Kro-</u>	<u>ni-</u>	<u>on-</u>	<u>te/</u>	<u>nai-</u>	<u>oonv</u>	<u>lo-</u>	<u>phonv</u>	<u>tii-</u>	<u>moon't</u>	<u>Al-</u>	<u>phe-</u>	s3
ai-	<u>tee-</u>	<u>soonv</u>	<u>po-</u>	<u>li'</u>	<u>neu-</u>	<u>aa-</u>	<u>no-</u>	<u>ri-</u>	<u>ai-</u>	<u>sil'</u>	<u>taan-</u>	<u>dek'</u>	<u>lu-</u>	<u>tajsv</u>	<u>daj-</u>	<u>dal-</u>	<u>ri-</u>	<u>se'</u>	a3
=====	-	U	U	-	-	U	U	-	U	-	-	U	-v	=	-	-	-	U	
			phe (cho)						SAS		ia			PAS	phe (2d)				

e') Mediopassive Perfektpartizipien

Gegen die Ableitung des paroxytonen Perfektpartizips durch Hirt als Rückzug aus der ursprünglichen Oxytonese, trägt diese Form bei Homer zuweilen den „dorischen“, proparoxytonen Stellungsakzent⁴³. Pindar scheint dieser Regel nicht zu folgen. Abgesehen von estephanoomenon/ in P8 19 (P8epc e1, 100% : 20%), ist in den *Pythien* kein solches Partizip proparoxyton.

Potikeklimenon	P1 27	Kekraamenon	P5 2
Seseismenon	P8 94		
Tetroomenoy	P3 48	Pepproomenon	P6 26
Peponaamenon	P9 93		
Kekleemenon	P3 67	Estephanoomenon c	P8 19
Pepproomenon	P4 62	Dedagmenoy	P8 87

Seseismenon und dedagmenoy finden sich in derselben metrischen Position und bestätigen durch die Isometrie die byzantinische Regel.

P8c

se-	pis-	ta-	say	kai-	roo	su	nat-	re-	kei	s1
ne-	kon-	to	sei	ti	sek	do-	moon	phe-	roi	a1
su-	per-	ta-	tou	see-	roo-	a	sen	ma-	khais	s2
ne-	maa	po-	taa-	no	nam-	phi	maa-	kha-	naa	a2
noo-	moon-	ta	proo-	to	nen	ka-	dmou	pu-	lai	s3
na-	phik-	se-	tay	laa-	oo	su	nab-	bla-	bei	a3
sa-	nak	se-	kon-ti	deu-	khoo-	may	no-	oo		s4
pol-	lois	se-	phos	do-	kei	pe	daph-	ro-	noon	a4
toos-	son-	ti	sum-pho-	raa	de-	dag-	me-	noy-		s5
a-	pot-	tro-	poo	gnoo-	maa	se-	seis-	me-	non-	a5
X	-	U	-	X	-	U	-	U	-	
ia		SAS	reiz	anacl						

⁴³ Hirt 1895.

In P8epc schafft die Form estephanooenen ein anderes Bild: Akzentuiert man nach der byzantinischen Regel, so findet sich ein Akut in der isomelischen Position 15 gegen 4 Graves. Auf der methodischen Ebene heisst das, dass wir der Serie vertrauen müssen, aber, wenn der Text nicht (Kirraas potistephanooenen?) zu ändern ist, dass Pindar vielleicht wie die alexandrinschen Ausgaben mal attisch mal dorisch akzentuieren konnte. Wir werden noch sehen, dass sich die Form auch aus ihrer Position vor Pausa erklären lässt.

P8epc

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
kse-	nar-	kei-	o	ne-	dek-	to	kir-	raa-	the	nes	te	pha	noo	me	ne	e1
to	non-	per	po-	to-	ik-	le-	os	pai	se	nep-	ta-	pu-	loi	si-	doo	e2
ne	pan-	taa-	se	ni-	on-	ti	gaa	som-	pha-	lon	pa	ra-	oi-	di-	mon	e3
mu-	khoo	ten	ma	ra-	thoo-	no	see-	raas	ta-	goo	ne-	pi-	khoo-	ri-	on	e4
po-	lin	taan-	de	ko-	mis-	de	di	kai	kre-	on-	ti	su	nai-	a-	koo	e5
U	-	-	U	U	-	U	-	-	U	-	U	U	-	U	X/	
PADS gl										SAS gl					PAD	

f') agoon

In P10 führt dieses für die Siegeslieder so wichtige Wort zum Eindruck, es sei ebenfalls anders akzentuiert worden, aber die Serie bestätigt die byzantinischen Akzente.

Agoonos	?	P1 44	Agoon?	P10 16
Agoonoon		P11 47		
Agoon'		P8 79	Agoona	P10 30
Agoonoon		P12 34		
Agoonos		P9 114	Agooni	P11 12

Vor allem P10 30 scheint ein Problem zu stellen:

P10d

te	sa-	ga-	gei	ne-	pi-	koo-	mi-	aa	nan-	droon	klu-	taa	nq-	pa	s1
sen	to	de	sug-	ge-	ne	sem-	be-	baa-	ke	nikh-	ne-	sin	pa-	tro	a1
sais	ta	me-	gis	ta-	e-	thloo	ne-	lee	tol-	maa	te	kai	sthe-	nei	s2
roi	se	su-	per-	bo-	re-	oo	na	goo	na	thau-	ma-	taa	nq-	don	a2
ta	yi-	e-	raa	ge-	ne-	aa	po-	noon	de	kai	ma-	khaa	na-	te	s3
tais	li-	thi-	non	tha-	na-	ton	phe-	roo	ne-	moi	de	thau-	ma-	say	a3
ga	re-	te-	roi	se-	te-	roo	ne-	roo	su-	pek-	ni-	seph-	re-	nas	s4
ron	phi-	le-	oon	phi-	le-	on	ta-	goo	na-	gon-	ta	proph-	ro-	noos	a5
X/	U	U	-	U	U	-	U	-	X	-	U	-	U	-	
PAD hipp															

Am Anfang des letzten Kolons der Strophen und Antistrophen zerstört der Akkusativ eine Isometrie. Aber das Wort stellt auch semantische Probleme: «Weder zu Fuss noch zu Wasser wirst du den wundersamen Weg zu dem Wettkampf der Hyperboreer finden.» Das ist seltsam, da Perseus, als er dorthin kam, keine Siegeswettkämpfe vorgefunden hat: alles, wofür man sich kränzt, waren Feste und Symposia. Man kann natürlich einen anderen Sinn für das Wort fordern, aber im Kontext einer Epinikie ist das schwierig. Ausserdem fehlt der Stelle metrisch eine Kürze, ein ken z.B., wie Hermann meinte. Warum aber hätte die Überlieferung es gestrichen? Vielleicht, weil es redundant schien, weil der Text etwas in der Art von *es uperboreoon agoon an thaumataan odon bot*? Aber syntaktisch ist das hart, und so muss das Wort eine leicht suspekta Akzentausnahme bilden.

g') kai

Die Partikeln werden gerne als tonlos verstanden, ob sie nun einen graphischen Akzent tragen oder nicht, obschon eigentlich Herodian behauptet die Artikel trügen einen Akzent, auch wenn sie vokalisches beginnen. Beim Wort kai kann man sich fragen ob man es als geschlossene Silbe mit einer Zeiteinheit betrachten soll oder als Diphthong mit zwei Zeiteinheiten. Auch wenn die byzantinische Regel, wonach Endungen auf -ay für die Akzentuierung kurz sind (ausser Optativ) nicht auf Adverbien und Konjunktionen ausgedehnt zu werden braucht, ist eine Überprüfung sinnvoll. Man kann dies bewerkstelligen, in dem man die Akzentfiguren nicht in der Isometrie aber doch vertikal in der metrischen Position eines kai in den Pythien analysiert:

	<u>v</u>	v	<u>vv</u>	v <u>v</u>	<u>vv</u>
kai	2	4	2	1	
kai	2	4	2	1	
kai	1	1	2	2	3
kai	1	2	1	3	2
kai	2	0	3	1	3
kai		1	6		2
kai	8	12	16	8	10
ay	10	7	12	6	13
aa	8	2	14	12	14

Das Ergebnis ist zwiespältig: kai wird zwar häufiger mit geschlossenen kurzvokalischen Silben assoziiert als die Endung -ay, aber zeigt auch mehr Affinität mit Gravis-Akut-Konturen innerhalb einer Silbe (dem umgekehrten Zirkumflex, den Varro bei den Griechen hört) als mit Gravis-Gravis-Konturen. Das Problem wird sich vielleicht im dritten Teil lösen, wenn wir sehen werden, dass bei Pindar (und nicht nur bei ihm) geschlossene Silben nicht nur in der Metrik lang sind.

13.

Die „dorischen“ Endungen

In den alexandrinischen Ausgaben des Alkman oder des Stesichoros, in den Papyri, werden die aktiven Vergangenheitsendungen der 3.Plural auf –on(t), –an(t) nicht immer wie in der attischen Morphologie als kurzvokalig verstanden, sondern, so könnte man glauben, das ausfallende *t* scheint eine Art Längung zu verursachen. So wird in den dorisierenden Papyri *edeiksan* statt *edeiksan* und *eeluthon* statt *eeluthon* akzentuiert.

Eine zweite von den Grammatikern hervorgehobene Besonderheit gegenüber der attisch-ionischen liegt darin, dass die dorischen Akzentuierungen die attische Transformierung der –ai und –oi Endungen (ausser Optativ und Lokativ) in Kurzvokal mit Halbkonsonant –ay und –oy nicht mitmachten und daher weiterhin als langen Diphthong verstünden. Bei Alkman 1.14 finden wir so *γεραιπάτοι* (*geraitatoi*, Liste aus Hinge), 1.21 *ερογλεφάροι* (*eroglepharoi*), 1.35 *μησάμενοι* (*meesamenoi*?), bei Stesichoros S21.2 *εχόισα* (*ekhoisai*), S26.2 *αρίστοι* (*aristoi*), bei Ibykos S151.17 *κοίλαι* (*koilai*)⁴⁴. Die Isomelien aller vier pindarischen Epinikienbücher spielen nun (mit Ausnahme der wohl vom ionischen Epos inspirierten vierten *Pythie*⁴⁵) dieses Spiel der dorischen Akzentuierung, gegen die alexandrinische Wahl, alle älteren Chorlyriker, Stesichoros, Alkman und Ibykos dorisch, und die jüngeren Pindar, Simonides und Bakhylides ionisch zu akzentuieren. Ein Blick auf die Isomelien der übrigen *Pythien* und der anderen Siegeslieder zeigt, dass diese Wahl nicht nur falsch war, sondern jedenfalls nicht auf der Kenntnis von Notenpartitionen beruhte. P2 31 *phereponoy* und P3 106 *epeetay* stören die Isomelien, was mit der dorischen Akzentuierung *phereponoi* und *epeetai* behoben würde:

⁴⁴ Hinge 2006.

⁴⁵ Brunet 2001, 11-26; Steinrück 2006.

P2e

po-	ta-	mi-aa	se-	d _o	sar-	te-	m _i -	d _o	S1
ke-	la-	de-on-	t _i	me	nam-	phi	ki-	nu-	A1
phe-	re-	po-noy	te-	le-	thon-	t _i	to	me	S2
thu-	ga-	te-rik	ro-	n _o	vaan-	te	do-	lo	A2
so-	ge-	ro nar-	khi-	l _o -	khon	ba-	ru-	lo-	S3
ke-	la-	de-oon	ne-	o-	taa-	ti	me	na-	A3
a-	te	ga rei-	na-	li-	on	po-	n _o	ne-	S4
pa-	ra	tu-ran-	ni-	d _i	khoo-	po-	ta	n _o	A4
U	U	U -	U	U	-	U	U	U	

gl SADS

P3e

nee-	roo-	a pan-	to-	da-paa	nal-	ktee-	ra	nou-	soon	S1	
pros-	the	na-kei-	ro-	ko-maa	mikh-	thei-	sa	phoi-	boo	A1	
nou	the-	o soub	ro-	to ser-	goi	sou-	te	bou-	lais	S2	
sper-	ma-	to sen-	tho-	ro naa-	is-	too-	se	nuu-	laa	A2	
phar-	ma-	ka tous	de	to-mai	ses-	taa-	se	nor-	thou	S3	
gnon-	ta	to par	po-	do soi-	aa	sei-	me	nai-	saas	A3	
sek-	si-	ko-maan	ke	ba-	thun	pon-	ton	pe-	ra-	sai	S4
nal-	la-	ga-thoy	ta	ka-	lat	rep-	san-	te	sek-	soo	A4
ee-	lu-	the nes	le-	kh _o sji-	mer-	ton	thu-	oo-	naa	S5	
saaos	po-	lu seu	ta	ne-	pib-	rji-	sai	se-	pee-	tay	A5
-	U	U -	U	U	-	-	U	-	-	/	

hm SAS pe

Selbst in den Alkman-, Stesichoros- und Ibykospapyri sind die dorischen Akzente nicht durchgehend gesetzt, vor allem –tai scheint auf den ersten Blick zuweilen und erratisch doch als -tay verstanden. Da Pindars Kunstsprache ein Gemisch aus Dorismen, Äolismen und Ionismen darstellt, wäre auch bei den Akzenten keine durchgehende Wahl zu erwarten. Wir werden zwar zu einem anderen Ergebnis kommen, aber als heuristisches Kriterium ist die «dorische» Regel vorläufig durchaus verwendbar. So soll im folgenden untersucht werden, ob „attische“ oder „dorische“ Akzente besser in die Isomelien passen. Am Schluss wird zusammengezählt.

Der Prozessionsgesang von P6 führt die Teilnehmer auf den Weg, welchen heute die Touristen in Delphi einschlagen, entlang einem Aphroditetempel und dem Siphnierschatzhaus (der Gesang macht reiseführerhafte Anspielungen auf das, was der Zug sieht). Das alles beginnt mit *akousat*, hört nur! Was da gehört werden soll, ist vielleicht auch die Tonfolge. Denn *arouran anapolisdomen* spricht vom Wiederkehren des Pflugs auf dem Musenfeld und dieses monostrophische (nicht strophenpaarige) Lied, bietet zuweilen die Erfahrung einer in jeder Stanze zumindest teilweise wiederholten Melodie. P6 bietet nur 3 Formen, die sich nach den in diesem Kapitel betrachteten Kriterien dorisch akzentuieren lassen, und alle Drei verstärken dorisch die Isomelie, welche von der ionisch-attischen Akzentuierung geschwächt wird. Man findet die Drei fettgesetzt in zwei Abschnitten:

P6b mit attischem Akzent

tho-	no-	ses	naa-	i-	on	pro-	<u>soi-</u>	<u>khō-</u>	<u>me-</u>	<u>noy</u>		
sa-	lo	sak-	soi-	si	pam-	pho-	<u>roo</u>	khe-	ra-	<u>dei</u>		
phi-	lu-	raa	<u>sui-</u>	o	nor-	pha-	<u>nīs-</u>	do-	me-	<u>noo</u>		
na-	na-	<u>mei-</u>	<u>nais</u>	stra-	tar-	kho	<u>nai-</u>	thi-	o-	<u>poon</u>		
se-	do-	<u>kee-</u>	sen	te	toon	pa-	<u>lai</u>	<u>ge-</u>	<u>ne-</u>	<u>aa</u>		
so-	phi-	<u>aan</u>	den	<u>mu-</u>	<u>khōi-</u>	si	<u>pii-</u>	e-	ri-	<u>doon</u>		
U	U	-	-	U	-	U	-	U	U	-	-	-
PAS	io			SADS	chodim					PADS		

Wenn man geneaa (in s5), einen Fall wie aretaa (bei Alkman aretaa), annimmt, dann stört nur oikhōmenoy die Isometrie am Ende des choriambischen Dimeters.

P6d mit attischem Akzent

a-	pol-	loo-	ni-	<u>aa</u>	<u>te-</u>	<u>tei-</u>	<u>khīs-</u>	<u>tay</u>	na-	paa	s1
kri-	<u>sai-</u>	<u>ai-</u>	si	nen	ptu-	<u>khai</u>	sa-	<u>pag-</u>	ge-	<u>lei</u>	s2
sa-	<u>mei-</u>	<u>rein</u>	go-	nyon	bi-	<u>on</u>	pe-	<u>proo-</u>	me-	<u>non</u>	s3
do-	nee-	<u>thei-</u>	sa	phreen	bo-	<u>aa-</u>	se	<u>pai-</u>	da	<u>on</u>	s4
pa-	<u>troo-</u>	<u>aan</u>	ma-	<u>lis-</u>	ta	pros	sta-	<u>thmaa</u>	ne-	<u>baa</u>	s5
me-	<u>lis-</u>	<u>saa</u>	na-	<u>mei-</u>	<u>be-</u>	<u>tay</u>	<u>tree-</u>	ton	po-	<u>non</u>	s6
U	-	-	U	-	U	-	X	-	U	-	-
PAD	ba + ia=	phe	anacl				SAS	ia			

— mit dorischem Akzent

a-	pol-	loo-	ni-	<u>aa</u>	<u>te-</u>	<u>tei-</u>	<u>khīs-</u>	<u>tai</u>	na-	paa	s1
kri-	<u>sai-</u>	<u>ai-</u>	si	nen	ptu-	<u>khai</u>	sa-	<u>pag-</u>	ge-	<u>lei</u>	s2
sa-	<u>mei-</u>	<u>rein</u>	go-	nyon	bi-	<u>on</u>	pe-	<u>proo-</u>	me-	<u>non</u>	s3
do-	nee-	<u>thei-</u>	sa	phreen	bo-	<u>aa-</u>	se	<u>pai-</u>	da	<u>on</u>	s4
pa-	<u>troo-</u>	<u>aan</u>	ma-	<u>lis-</u>	ta	pros	sta-	<u>thmaa</u>	ne-	<u>baa</u>	s5
me-	<u>lis-</u>	<u>saa</u>	na-	<u>mei-</u>	<u>be-</u>	<u>tai</u>	<u>tree-</u>	ton	po-	<u>non</u>	s6
U	-	-	U	-	U	-	X	-	U	-	-
PAD	ba + ia=	phe	anacl				SAS	ia			

Gegen Hinges Interpretation stören hier die attischen teteikhistay und ameibetay (s1 und s6) die vertikale Isometrie am Ende des anaklastischen Pherecrateus. Die „dorischen“ Akzentuierungen ameibetai und teteikhistai schaffen hingegen eine lange Isometrie auf U – X (wenn auch noch ptukhais, nach allem, was wir gesehen haben bei Pindar wahrscheinlich äolisch ptukhais war), die sich ohne jedes Wortende, nur durch den metrischen Wechsel zum iambischen Metron bedingt, an dieser Stelle in allen 6 Stanzen hörbar macht. Die Hypothese, wonach Pindar dorische Akzente verwendete, hat sich in diesem kleinen Korpus bestätigt und in P1 neigen 21 Formen zur selben Auffassung. Die Pythien zeigen im Ganzen 151 Formen oder 77%, welche dorisch die vertikale Linie zu Isometrien stärken und 45 oder 22%, welche dorisch die vertikale Linie zerstörten, was nicht heisst, dass Pindar sie nicht dorisch akzentuiert hat, da es sich dann nicht um starke Isometrien handelt. Wir werden noch

sehen, dass die Gründe für attische Formen auch im prosodisch-metrischen Umfeld liegen können.

Die 90 konjugierten „dorischen“ Formen der *Olympien* schneiden bei etwa gleicher Anzahl schlechter in der Integrierung in Isomelien ab als die Nominalformen. Zwar gibt es 21 Isomelien, nach diesem Kriterium aber auch 17 attische Formen, die ihren attischen Ausgabenakzent behalten müssen, wenn sie sich integrieren wollen. Die 88 Nominalformen haben ebenfalls 21 Isomelien, aber nur 7 attische Formen, also ein Verhältnis von 1 attische : 12 dorische Formen, während die konjugierten dorischen Formen nur fünfmal so zahlreich sind wie die alexandrinisch attischen, die sich in die Texte integrieren, aber selten in eine starke Isometrie. Unter den konjugierten Verbformen sind die 22 Vergangenheiten der 3. Plural mit 1/5 Isomelien und 6 attisch reagierenden Formen weniger sichere Kandidaten als die 68 konjugierten Formen auf –ai: Bei 18 Isomelien finden sich 58 dorische : 10 attische Formen gegenüber (im Verhältnis von 1 : 6). Aufs Ganze gesehen sind die dorischen Formen aber in der erdrückenden Überzahl, was die Daten der *Pythien* bestätigt.

Wenn man aber die attischen Konjugationsformen auf –ay näher betrachtet, kann darüber hinaus ein grosser Teil durch die prosodische Situation erklärt werden:

<u>epesseta</u> ’y	s5 O13e 60% : 30% vor Vokal
<u>ephapsea</u> ’y/	a1 O9b 75% : 87% (Syniz.) vor Vokal
<u>esseta</u> ’y	a3 O8b 50% : 40% vor Vokal
<u>pioma</u> ’y	s5 O6b 60% : 60% vor Vokal
<u>alegonta</u> ’y	e4 O2ec 100% : 20 % vor Vokal
<u>dekonta</u> ’y	e4 O13ee 100% : 20% (vor Vokal in der nächsten Triade)

Alle diese Formen stehen vor Vokal und kürzen die letzte Silbe metrisch (oder machen aus der letzten Silbe mit Kurzvokal eine offene Silbe) und somit den letzten Vokal des Wortes, so dass sie im Grunde auch im Dorischen keine andere Wahl haben als proparoxyton zu werden. Die noch fehlenden attischen Formen befinden sich ebenfalls in einer metrischen Situation, in welcher die letzte Silbe eine Aufwärtsbewegung erfordert, oder in einer Ancepsituation. Die Regel, wonach die Akzente nicht die Metrik beeinflussen, ist immer noch richtig, aber wie bei der Verbindung oder Absetzung von Kola durch die Melodie, kann die Metrik die Akzente beeinflussen. Hingegen Vermutung, dass die zweite Person Singular Medium-Passiv weniger die dorische Regel befolge, bestätigt sich bei Pindar nicht. Es wird hingegen später zu prüfen sein, in welcher metrisch-prosodischen Situation sich die attischen Ausnahmen in den Stesichoros- und Alkmanpapyri befinden. Aber zunächst die attischen Formen der 3.Plural:

<u>proecka-n</u>	s3 O1e 37% : 12% vor Vokal
<u>epatho-n</u>	s2O2b 90% : 20% vor Vokal
<u>ekhairo-n</u>	s4 O2e 80% : 30% vor Vokal
<u>edooreesan v</u>	e4 O6ea 80% : 25% vor Konsonant
<u>detolmaasa 'n</u>	a4O2a 50% : 30% vor Vokal
<u>epersa-n</u>	a2 O10d 100% : 40% vor Vokal

Ähnlich muss man sagen, dass 5 der 6 attischen auf –n verkürzten –nt – Formen in der Vergangenheit das n an die nächste Silbe abgeben und so die Proparoxytonese begünstigen. Die Gegenprobe bestätigt dieses Ergebnis: Die „dorischen“ Formen unterscheiden sich von den „attischen“ durch ihre Position entweder vor Konsonant oder vor Kolonende (Wortende und Kolonende, angegeben durch /):

<u>aagagon /</u>	a2 O1e 37% : 87% vor Pausa
<u>erephon /</u>	s3 O1h 37% : 75% vor Pausa
<u>anephrontisanc</u>	s3 O1h 25% : 87% vor Konsonant
<u>etijmaasa-n</u>	e2 O1epc 50% : 50% vor Vokal
<u>eteilan</u>	a4O2b 80% : 80% vor Konsonant
<u>etiisan</u>	e3 O2ec 20% : 100% vor Konsonant
<u>epempsan/</u>	s1 O4c 100% : 100% vor Pausa
<u>esaanan/</u>	s1 O4d 50% : 100% vor Pausa
<u>Ktisienc</u>	s3 O7c 70% : 70% vor Konsonant
<u>teuksanc</u>	a3 O7c 30% : 70% vor Konsonant
<u>kapeton/</u>	e2 O8eb 75% : 50% vor Pausa
<u>erepsan c</u>	a2 O13a 20% : 80% vor Konsonant
<u>edokeesan-n/</u>	a3 O13a 70% : 30% vor Pausa
<u>tromeonc</u>	a3 O13d 70% : 70% vor Konsonant
<u>oopasa /</u>	a1 O13e 40% : 90% vor Pausa
<u>ekhreonc</u>	e5 O7ed 20% : 100% vor Konsonant

Es gibt zwei Ausnahmen in diesen zwei Listen, von denen die eine, etijmaasa-n (e2 O1epc 50% : 50%), vor Vokal steht und ohnehin auch als attisch interpretiert werden könnte. Die andere, edooreesan v (in e4 O6ea mit dem stark attischen Verhältnis 80% : 25%), steht vor Konsonant und bleibt unerklärt. Aber wie bei den Formen auf –ai gibt die metrisch-prosodische Situation deutlich Anlass zu denken, dass die dorischen Verbalakzente, wenn es sich nun darum handelt, das im Auslaut wegfallende *t* entweder nur dann als den Vokal längend empfanden, wenn die metrische Lautkette geschlossene Silben konstruierte, oder dass das geschwundene *t* eben gar keinen Einfluss

hatte; wenn die Silbe nicht geschlossen wird, gilt der Vokal als kurz und die Dreizeitenregel tritt in Kraft. Um diesen Wechsel zu erklären, brauchen wir das *t* immer noch, weil bis auf einen Fall die erste Singular des Imperfekts -n wenig Schwierigkeiten mit den Isomelien hat⁴⁶. Dorisch und attisch wären dann nicht fixe Wortakzente, sondern die Öffnung des Akzentes gegenüber der Metrik im Dorischen, während, nach dem Empfinden der Alexandriner oder der Analogia des Dionysios Thrax, das Attische die metrische Kürzung zur Norm erhebt, auch dort wo keine Kürzung stattfindet.

Immerhin lässt sich die These von der erratischen Akzentuierung dorischer Lieder in Zweifel ziehen. Es ist schwer, immer die metrische Position der dorischen Fragmente zu bestimmen, aber wenn dorische Ausgaben (von Alkman und Stesichoros) zuweilen attische Akzente setzen (eine der drei Ausnahmen, P.Oxy. LVII 3876 Stesichoros, *pe*)*usea-i em megarois* wäre ein Beispiel, auch Ibyk. S181.3 *ευχετάσθαι* fügt sich der Regel), kann das auf der Metrik beruhen und muss nicht Anzeichen der Unsicherheit eines Kyrenäers oder Syrakusaners in seiner Muttersprache sein. Der dritte attische Akzent Alkm. 1.42 *μαρτύρεται* in Alkmans Parthenionpapyrus ist jedoch ein anderer Fall: der Papyrus gibt *martuuretay*, die metrische Analyse schafft dagegen eine starke Isometrie mit *martuuretai*.

naa- me- raan di- ap- le- kei
naa- gi-doo mar-tuu-re-tai
 - U -/ x - U xh

Die „falsche“ Akzentuierung (liess sich der Akzentuator vom jambischen Metron zu einer „jambischen“ Akzentuierung verleiten?) beruht vielleicht auf einer falschen metrischen Analyse der alexandrinischen Ausgabe. Pavese hat, wie wir versuchen unten zu zeigen, eine isometrisch etwas stärkere Interpretation geboten (es wäre kein monostrophischer Text, sondern jede „Stanze“ der alexandrinischen Ausgabe bildete eine Triade). Der Akzentuator hätte mit Paveses Anordnung leichter die Verhältnisse wahrgenommen. Aber auch die Metrik des Papyrus würde zu einer (allerdings kürzeren) Isometrie führen.

⁴⁶ Das bedeutet vielleicht, dass die Römer aufhörten *lacerta* zu sagen, weil sie unter dem Einfluss der nordgriechisch-dorischen Graikoi nicht nur ihre Metrik in Abfolgen von offenen und geschlossenen Silbenformen umbauten, sondern auch ihre Akzentregeln mit „metrischen“, syllabischen Kriterien panachierten: die späte Regel, wonach die Paenultima syllaba immer den expiratorischen Akzent trägt, wenn diese Silbe (*cer*, und nicht der Vokal *e*) lang ist, hat wahrscheinlich hochsprachliche, Kontur-akzentuelle, Zeiten-abhängige Zwischenstufen (Akut auf Kurzvokal wie *ara* und auf Langvokal vor langem Ende wie in *araa*, Zirkumflex auf Langvokal vor kurzvokalischem Ende, wie in *agra deorum* nach Priscian), kann aber jedenfalls den Einfluss der Metrik nicht verleugnen.

naa- gi-doo **mar-tuu-re- tai**
 di-a- pha- daan ti toi le- goo
 ou- de tai nan-noos ko- mai
 UU U -/ x - U -h

Pharmakon vor Konsonant in a4 O13f (50% : 100%) scheint zu erklären, warum Hipponax pharmakos in den Choliamben mit einem langen aa verwendet, aber pharmaka vor Vokal in P3e s3 (90%/10%) zeigt das Gegenteil mit dem Unterschied der geschlossenen / offenen letzten Silbe. In P4bs9 steht aber pharmakon vor Konsonant (54% : 39%) und widerspricht der sich abzeichnenden Erklärung, befindet sich aber in keiner Isometrie.

O13f

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
si/	plou- tou/	khruu-se - ai/	pai- de´	seu- bou- lou/	The - mi - to´									s1
na -	eth - .loisv	pol - la´	den v kar - di - ai´	san - droo´	ne - ba - lo´									a1
bo -	lee - sen v too´	na - neerv	thnaa-to´	sou - poo - tisv	pro - te - ronv									s2
po -	dar - kee´	see - me -	raa/ thee - kel/	kal - lis´	tam - phil ko - mai´									a2
mo´	nau - taal/	naa - il/	soo - tei - ra´	nAr - goi/	kaï/ pro - po - loisv									s3
tro´	sar - khaanv	kaï/ ba -	thunv	klaa - ro´	nem - menv	kaï/ me - ga - ro´								a3
ho´	yau - taas´	Dee - no´	seg - khei - ke -	rau - nou/	pai´ se - po - renv									s4
ro -	phon-taasv	phar-ma - konv	praa -ul/	tei - noo´	nam - phil ge - nui h									a4
te -	roo - the´	naa - du -	gloos-sosv	bo - aa/	kaa - ruu - ko´	se - slow/								s5
sa -	nas - soonv	mar - tu -	ree - sei/	Lu - kai - ou/	boo - mo´	sa - naksv								a5
U	-	X v -	U	-	-	U	-	-	-	U	U	X//		
		PADS	cr	SAS		tr			SAD	cho				

P3e

nee- roo-	a pan- to-	da- paa	nal- ktee- ra	nou- soon	S1
pros- the	na- kei- ro-	ko- maa	mikh- thei-	sa phoi-boo	A1
nou the-	o soub ro-	to ser- goi	sou- te	bou- lais	S2
sper- ma-	to sen- tho-	ro naa- is-	too- se	nuu- laa	A2
phar-ma-	ka tous	de to- mai	ses- taa-	se nor- thou	S3
gnon-ta	to par po-	do soi- aa	sei- me	nai- saas	A3
sek- si-	ko- maan	ke ba- thun	pon- ton	pe- ra- sai	S4
nal- la-	ga- thoy ta	ka- lat	rep- san-	te sek- soo	A4
ree- lu-	the nes le-	khosji-	mer- ton	thu- oo- naa	S5
saasos	po- lu seu ta	ne- pib-	rii- sai	se- pee- tai	A5
- U	U	- U	U	- -	U - - - /
PAS	hm		SAS	pe	

In den *Isthmien* ist keine der ersten beiden (von der Isometrie empfohlenen) attischen Formen statistisch überzeugend, beide könnten auch dorische Formen sein. Die dritte stellt sich in einer Isometrie sicherer als attisch vor, hat aber metrisch eine offene Endsilbe (steht vor Vokal).

<u>ebainon</u> c	I2b s1 83% : 66%
<u>emikhthen/e</u>	I2eb e2 100% : 100%
<u>aristeuo</u> -n	I7cs3 100% : 28% vor Vokal

Die anderen 12, dorisch reagierenden Formen der *Isthmien* (nur zwei Isome-
lien), haben entweder ein Kolonende (/) oder einen Konsonanten (c), der die
Endsilbe „längt“. Im unentschiedenen Fall von aneteilan c in I5ee e3 (66% :
66%) könnte der metrische Umstand eine Rolle spielen, dass anetei das Ende
einer metrischen Einheit, eines Metrions in Synaphie mit einem Kolon, ist,
was meist eine akzentuelle Steigung erfordert am Ende und ein Absteigen
am Anfang der folgenden Einheit. Neusan ist eine Ausnahme, die aber im
Kontext sich auch als attisches Properispomenon einfügen würde. Sonst ha-
ben alle diese dorischen Formen eine geschlossene Endsilbe durch folgenden
Konsonant (c).

3pl Vergangenheit aktiv

<u>ekosmeesan</u> c	I1a s2 60% : 75%
<u>phriiksan</u> c	I1ea e1 25% : 75%
<u>eteknooth</u> en c	I1ed e1 75% : 100%
<u>etokseuon</u> c	I2b s1 33% : 66%
<u>epepsausan</u> c	I3/4c a2 50% : 50%
<u>apeikhon</u> c	I3/4c a3 20% : 70%
<u>diesteikhon</u> c	I3/4ec e1 40% : 60%
<u>aneteil</u> an c	I5ee e3 66% : 66%
	(nach tei SAD mit folgendem Akut)
<u>epakousa</u> c	I7a s4 57% : 85%
<u>neusa</u> ny	I7d s5 25% : 85%
<u>elipon</u> /v	I7e s6 14% : 100%
<u>ephanen</u> c	I1d a2 75% : 75%

Bei den Formen auf –ai, zu denen hier auch die wenigen Nominalformen auf
-oi und -ai gezählt werden, produziert die relative Isometrie viele, nämlich 13
attische Akzente.

<u>tetmeenth</u> ²	I5ec e1 100% : 33%
<u>malthakophoonoyv</u>	I2c a1 50% : 33%
<u>epontay</u> /v	I3/4c s1 80% : 70%
<u>gineta</u> -yv	I3/4ea e5 80% : 40%
<u>khruusarmato</u> -y v	I5ea e1 100% : 66%
<u>ekatompedo</u> -yv	I5ec e1 100% : 66%

Eine attische Form (essutay-te in I7a s7 mit dem Verhältnis 85% : 25%) lässt sich durch ein folgendes Enklitikon rechtfertigen. Sechs davon erklären sich dagegen durch folgenden Vokal, während bei den 42 dorischen kein einziges Phänomen dieser Art auftritt (61% gegen 0%), zwei weitere (antikeitay /v in I6b a2 mit 100% : 50%, kratistoy /v in I1ed e1 100% : 50%) hätten einen Folgevokal nach metrischer Grenze, eine bei den dorischen Formen immerhin häufigere Erscheinung (aufs Ganze aber doch nur 12% gegen 61% bei den attischen Formen). Diese Formen sind zwar statistisch gut bezeugt (3x 100%), finden sich aber meist in den den Epoden (60%), stützen sich also auf ein kleines Corpus, immer mit einer kurzen Paenultima. Man kann also annehmen, dass die Pause hier den Konsonant ersetzt, während bei den zwei attischen Formen mit Kolonende und folgendem Vokal, ebenfalls gut bezeugt, die Pause nicht stark genug ist: eine Wahl der Parole, der Musik, jedenfalls ein für die metrische Analyse einsetzbares Kriterium.

<u>tetatai</u> / v	I1ec e3 25% : 100%
<u>eukhetai</u> / v	I5c a1 33% : 100%
<u>aristoi</u> /v	I6a s3 66% : 100%
<u>krematai</u> / v	I7cs2 57% : 71% vor PAS
<u>antitheoi</u> /v	I7cs3 42% : 85%

Bleiben immerhin 4 attische Formen, die nicht nur einen Konsonanten nach sich haben, sondern dreimal auch eine Pausa. In einem Fall ist das Metrumende durch eine Synaphie (SAS) mit der Folge verbunden, aber es findet sich immer noch ein Konsonant danach. Man kann teilweisen mit dem kleinen Corpus argumentieren und mit der langsyllabischen Paenultima, aber sie sind klare Ausnahmen der Analyse, die aufs Konto entweder der Analysekriterien gehen oder der bewussten, musikalischen Wahl Pindars.

<u>phle-ge-tai</u> c	I6a a2 66% : 50%
<u>arectay</u> / c	I1ec e3 100% : 25%
<u>legontai</u> /c	I3/4a a2 90% : 30%
<u>hisse-mai</u> /c	I5ea e2 100% : 66% in SAS

So bleibt am Ende der Analyse der *Isthmien* signifikant, dass diese Formen sich attisch akzentuieren, wenn sie direkt von einem Vokal gefolgt sind und so die letzte Silbe kürzen, während die dorischen Formen sich nie in dieser Situation befinden: Dorisch ist also nicht die Wortakzentuierung, sondern die Einbeziehung der Metrik. das i der –ai und –oi –Endungen ist im Attischen wie im Dorischen ein Halbkonsonant, nur kümmert sich der attische Akzent

steht vor einer starken Pause (PAD) und braucht nicht geändert zu werden (+1). Auch *eudokson* (a3) steht vor Vokal und zerstört nicht die Isometrie in Element 10 (1). Dasselbe gilt für *suneunon* (s4) und *paraameron* (a4: +2). In O1a funktioniert die Regel also mit einem positiven Resultat von 7.

διαπρέπει νυκτὶ μέγανος ἔξοχα πλούτου· εἰ δ' ἄ-
 λία, δρέπων μὲν κορυφὰς ἀρετᾶν ἄπο πασάν, ἀγλα-
 φέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστὸν ἔμμε-
 τον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβάσαι, ἔνθα
 τριῶν τέταρτον πόνον, ἀθανάτους ὅτι κλέψαις ἀλί-
 μεν. Ἐγγὺς ἐλθὼν πολιὰς ἀλὸς οἶος ἐν ὄρφνα ἄπυ-
 κε λαγέτας ἔξ ἀρεταῖσι μεμαότας υἱοὺς. Νῦν δ' ἐ-
 τον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. Ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κείνο-

O1b

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17		
<i>di-</i>	<i>ap-</i>	<i>re-</i>	<i>pei/</i>	<i>nuk-</i>	<i>ti/</i>	<i>me - gaa - no - ro</i>	<i>' sek - so - kha</i>	<i>plou - tou/</i>	<i>ei</i>	<i>' da</i>	s1							
<i>li-</i>	<i>aad</i>	<i>' re -</i>	<i>poonvmenko -</i>	<i>ru -</i>	<i>phaa</i>	<i>' sa - re -</i>	<i>taa</i>	<i>' na -</i>	<i>pol</i>	<i>paa - saa</i>	<i>' nag -</i>	<i>la -</i>						
<i>phe -</i>	<i>roi -</i>	<i>sal/</i>	<i>tii -</i>	<i>maanvka</i>	<i>' ya -</i>	<i>pis -</i>	<i>to</i>	<i>' ne -</i>	<i>mee -</i>	<i>sa -</i>	<i>to/</i>	<i>pis -</i>	<i>to</i>	<i>' nem -</i>	<i>me -</i>	s2		
<i>to</i>	<i>' neu -</i>	<i>ru -</i>	<i>tii -</i>	<i>mou/</i>	<i>po -</i>	<i>ti/</i>	<i>do -</i>	<i>ma/</i>	<i>Di -</i>	<i>osv</i>	<i>me -</i>	<i>ta -</i>	<i>baa -</i>	<i>sai/</i>	<i>en -</i>	<i>tha/</i>	a2	
<i>tri -</i>	<i>oovv</i>	<i>te -</i>	<i>tar -</i>	<i>tonv</i>	<i>po -</i>	<i>no</i>	<i>' naa -</i>	<i>tha -</i>	<i>na -</i>	<i>tou</i>	<i>' so -</i>	<i>ti/</i>	<i>klep -</i>	<i>sai</i>	<i>' saa -</i>	<i>li -</i>	s3	
<i>me</i>	<i>' neg -</i>	<i>gu</i>	<i>' sel -</i>	<i>thoonvpo -</i>	<i>li -</i>	<i>aa</i>	<i>' sa -</i>	<i>lo</i>	<i>' soi -</i>	<i>o</i>	<i>' se</i>	<i>' norph -</i>	<i>naal/aa -</i>	<i>pu -</i>			a3	
<i>kel</i>	<i>laa -</i>	<i>ge -</i>	<i>taa</i>	<i>' sek</i>	<i>' sa -</i>	<i>re -</i>	<i>tai -</i>	<i>si/</i>	<i>me -</i>	<i>maa -</i>	<i>o -</i>	<i>ta</i>	<i>' sui -</i>	<i>ousv</i>	<i>nuun</i>	<i>' de</i>	s4	
<i>to</i>	<i>' ner -</i>	<i>khe -</i>	<i>tai/</i>	<i>pan -</i>	<i>ti/</i>	<i>bro -</i>	<i>too</i>	<i>' ne -</i>	<i>me/</i>	<i>des -</i>	<i>te -</i>	<i>pha -</i>	<i>noo -</i>	<i>sai/</i>	<i>kei -</i>	<i>no</i>	s4	
U	-	U	-	U	-	U	-	U	U	-	U	U	-	X//	-	U		
													SAS					
													PADS					

Megastoros (s1) stört so wenig wie *apiston* (s2) vor Vokal oder *tetartion* (s3) vor Synaphie (+3). Von *erkhetai* war bereits die Rede.

εθλα γαρούεν ἔλδαι, φίλον ἦτορ, μηκέθ' ἀλίου σ-
 ἴζεται δὲ καὶ μουσικὰς ἐν ἄωτῳ, οἷα παίζομεν
 ναὶ τὸ πολλάκις· ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι μάρτυρες σοφώ-
 δευτέρῳ χρόνῳ ἦλθε καὶ Γανυμήδης Ζηνὶ τῶντ' ἐπὶ χ-
 κεσσι συμπίταις νέκταρ ἀμβροσίαν τε δῶκεν, οἷσιν ἄφ-
 εν βαρύνκτυπον Εὐτρίαιναν· ὁ δ' αὐτῷ παρ ποδὶ σχεδὸν
 εν αἵμακουραῖς ἀγλααῖσι μέμκται, Ἄλφεοῦ πόρῳ κ-
 ν ἱπίῳ νόμῳ Αἰοληίδι μολπᾶ χροή· πέποιθα δὲ

O1c

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16			
<i>eth -</i>	<i>la/</i>	<i>gaa -</i>	<i>ru -</i>	<i>e</i>	<i>' nel -</i>	<i>de -</i>	<i>ai/</i>	<i>phi -</i>	<i>lo</i>	<i>' nee -</i>	<i>torv</i>	<i>mee -</i>	<i>ke</i>	<i>' tae -</i>	<i>li -</i>	<i>ous</i>	s1	
<i>is -</i>	<i>de -</i>	<i>tai/</i>	<i>de/</i>	<i>kai/</i>	<i>mou -</i>	<i>si -</i>	<i>kaa</i>	<i>' se</i>	<i>' na -</i>	<i>oo -</i>	<i>too/</i>	<i>oi -</i>	<i>a/</i>	<i>pais -</i>	<i>do -</i>	<i>menv</i>	a1	
<i>nai/</i>	<i>to/</i>	<i>pol -</i>	<i>la -</i>	<i>ki</i>	<i>' saa -</i>	<i>me -</i>	<i>rai</i>	<i>' de -</i>	<i>pi -</i>	<i>loi -</i>	<i>poi/</i>	<i>mar -</i>	<i>tu -</i>	<i>resv</i>	<i>so -</i>	<i>phoo -</i>	s2	
<i>deu -</i>	<i>te -</i>	<i>rookh -</i>	<i>ro -</i>	<i>noo/</i>	<i>eel -</i>	<i>the/</i>	<i>kai/</i>	<i>Ga -</i>	<i>nu -</i>	<i>mee -</i>	<i>deesv</i>	<i>Sdee -</i>	<i>ni/</i>	<i>tou</i>	<i>' te -</i>	<i>pikh</i>	a2	
<i>kes -</i>	<i>si/</i>	<i>sum -</i>	<i>po -</i>	<i>taiyv</i>	<i>nek -</i>	<i>ta</i>	<i>' ram -</i>	<i>bro -</i>	<i>si -</i>	<i>aavn</i>	<i>te/</i>	<i>do -</i>	<i>ke</i>	<i>' noi -</i>	<i>si</i>	<i>' naph -</i>	s3	
<i>env</i>	<i>ba -</i>	<i>ruk -</i>	<i>tu -</i>	<i>po</i>	<i>' neu -</i>	<i>tri -</i>	<i>ai -</i>	<i>na</i>	<i>' no</i>	<i>' dau -</i>	<i>to/</i>	<i>parv</i>	<i>po -</i>	<i>dis</i>	<i>' khe -</i>	<i>donv</i>	a3	
<i>nai -</i>	<i>ma -</i>	<i>kou -</i>	<i>ri -</i>	<i>ai</i>	<i>' sag -</i>	<i>la -</i>	<i>ai -</i>	<i>si/</i>	<i>me -</i>	<i>mik -</i>	<i>tai/</i>	<i>al -</i>	<i>phe -</i>	<i>ou/</i>	<i>po -</i>	<i>rook</i>	s4	
<i>nip -</i>	<i>pi -</i>	<i>oo/</i>	<i>no -</i>	<i>moo/</i>	<i>Ai -</i>	<i>o -</i>	<i>lee -</i>	<i>i -</i>	<i>di/</i>	<i>mol -</i>	<i>paa/</i>	<i>khree/</i>	<i>pe -</i>	<i>poi -</i>	<i>tha /</i>	<i>dek</i>	a4	
-	U	-	U	X//	-	U	-	U	U	-	X//	-	U	-	U	-		
													PAD					
													PADS					

Die Akzentuierung *martures*, zu *martures* gemacht in s2, verbessert die Isometrie in den Elementen 12 und 13 (+2), *baruktu*pon in a3 in den Positionen 3 und 4 vervollständigt die Isometrie (+2), *pepoitha* (a4) mit offener Endsilbe bleibt mit *martures* solidarisch (+1). Dass eine Regel so lange aufrecht erhalten werden kann und mit den dorisch/attischen Formen solidarisch ist, würde heissen, dass das geschwundene *t* der 3pl keinerlei Einfluss auf die Quantität hat, sondern nur die metrische Konstellation. Die seltsame Praxis der Papyri, nach einem Akut ein Längezeichen über den kurzen Endvokal zu schreiben, muss nicht unbedingt heissen, dass dieser Vokal lang ist, sondern, dass die Silbe geschlossen und damit lang ist.

κόπει ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἡμέρᾳ φαεννὸν ἄστρο	s1
φύλαν ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. Ἄλλὰ Δωριάν ἀ-	a1
τατοί. Ἔστι δ' ἄνδρῳ φάμεν εὐκοῦς ἀμφὶ δαιμόνων κα-	s2
ρέος. Ὡς δ' ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολλὰ μαϊό-	a2
θιτον θέν νιν εἰ δὲ θεὸν ἀνήρ τις ἔλπεται τι λαθέ-	s3
φάνη. Τῷ μὲν εἶπε· «Φίλια δῶρα Κυπριάς ἄγ' εἴ τι,	a3
λιθεῖς, τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ πα-	s4
ξένον μὴ τιν', ἀμφότερα καλῶν τε ἴδριν ἅμα καὶ δύ-	a4

Old

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		
ko -	pei//	al -	lo/	<u>thalp-no -</u>	<u>te -</u>	<u>ro</u> ´	ne´	<u>naa -</u>	<u>me -</u>	<u>raa/</u>	<u>pha -</u>	<u>en -</u>	<u>no</u> ´	<u>nas -</u>	<u>tro</u> ´	s1	
phi -	laa´	nan -	dre´	<u>sam -</u>	<u>phil</u>	<u>tha -</u>	<u>mal</u>	<u>tra -</u>	<u>pes -</u>	<u>da</u> ´	<u>nal -</u>	<u>lal</u>	<u>Doo -</u>	<u>ri -</u>	<u>aa</u> ´	na -	a1
ta -	toi//	es -	ti´	dan -	dri/	pha -	me´	ne -	oi -	ko´	sam -	phi/	dai -	mo -	noonv	ka -	s2
re -	o´	soos´	<u>da -</u>	<u>phan-to -</u>	<u>se -</u>	<u>pe -</u>	<u>le</u> ´	sou -	del	maa -	tri/	pol -	lal	<u>mai -</u>	<u>o</u> -	a2	
ti -	tonv	thenv	ni´	<u>nei/</u>	<u>de/</u>	<u>the -</u>	<u>o</u> ´	na -	neerv	ti´	<u>sel -</u>	<u>pe -</u>	<u>tai</u>	ti/	laa -	the -	s3
pha -	nee/	too/	me´	nei -	pe/	<u>phi -</u>	<u>li -</u>	<u>a/</u>	doo -	ral	Kup -	ri -	aa´	sa´	<u>gei/</u>	<u>ti/</u>	a3
li -	theisvtum	-	bo´	<u>nam -</u>	<u>phi -</u>	<u>po -</u>	<u>lo</u> ´	ne -	khoonvpo -	luk -	se -	noo -	ta -	too/	pa -	s4	
se -	nonv	meel	ti´	<u>nam -</u>	<u>pho -</u>	<u>te -</u>	<u>ra/</u>	ka -	loonvte/	id -	ri´	neun -	tal	<u>kai/</u>	<u>du -</u>	a4	
U	X//	-	U	-	U	U	U	-	U	-	U	-	U	-	U		
	PAD				SAS							SAD					

thalpnotero-n vor Vokal (s1), trapesda-n vor Vokal (a1), aphantos vor Vokal (a2), philia (a3), amphipolo -n vor Vokal (s4), amphotera a4) haben alle eine offene Endsilbe mit Kurzvokal.

ν ἐρήμας δι' αἰθέρος, Μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτε-
 πὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε καὶ Φε-
 λά· μείων γὰρ αἰτία. Υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ', ἀντία προ-
 μενοὶ φῶτες ἄγαγον, ἔννεπε κρυφᾶ τις ἀντίκα φθο-
 μεν ἔρδων, ἀμαρτάνει. Τοῦνεκα προήκαν υἱὸν ἀθά-
 Ποσειδάων, ἐς χάριν τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνο-
 ρὰ βωμῷ. Τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπι-
 ναμν κυριώτερον, τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέ-

O1e [p]	(Sn)			sp				(Sn)				(Sn) s[p]					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
<u>ne</u> - <u>ree</u> - <u>maas</u> / <u>di</u> ´	<u>ai</u> -	<u>the</u> -	<u>rosv</u>	<u>mee</u> ´	<u>dO</u> -	<u>lum</u> -	<u>pi</u> -	<u>aa</u> ´	<u>sa</u> -	<u>goo</u> -	<u>na</u> /	<u>pher</u> -	<u>te</u> -			s1	
<u>po</u> / <u>phor</u>-<u>mig</u> - <u>ga</u> /	<u>pas</u> -	<u>sa</u> -	<u>lou</u> /	<u>lam</u> -	<u>ba</u> ´	<u>nei</u> /	<u>ti</u> /	<u>toy</u> /	<u>Pi</u> -	<u>saasv</u>	<u>te</u> /	<u>kai</u> /	<u>Phe</u> -			a1	
<u>la</u> / <u>mei</u> - <u>oonv</u> <u>ga</u> ´	<u>rai</u> -	<u>ti</u> -	<u>aa</u> //	<u>hui</u> -	<u>e</u> /	<u>Tan</u> -	<u>ta</u> -	<u>lou</u> /	<u>se</u> ´	<u>dan</u> -	<u>ti</u> -	<u>ap</u> ´	<u>ro</u> -			s2	
<u>me</u> - <u>noi</u> /	<u>phoo</u> -	<u>te</u> ´	<u>saa</u> - <u>ga</u> - <u>go</u> ´	<u>nen</u> - <u>ne</u> -	<u>pek</u> ´	<u>ru</u> -	<u>phaa</u> /	<u>ti</u> ´	<u>sau</u> -	<u>ti</u> -	<u>kaph</u> -	<u>tho</u> -				a2	
<u>me</u> ´	<u>ner</u> -	<u>doo</u> ´	<u>na</u> -	<u>mar</u> -	<u>ta</u> -	<u>nei</u> /	<u>tou</u> -	<u>ne</u> -	<u>kap</u> ´	<u>ro</u> -	<u>ee</u> -	<u>ka</u>´	<u>nui</u> -	<u>o</u> ´	<u>naa</u> - <u>tha</u> -	s3	
<u>Po</u> -	<u>sei</u> -	<u>daa</u> -	<u>o</u> ´	<u>nes</u> /	<u>kha</u> -	<u>ri</u> ´	<u>tel</u> - <u>le</u> -	<u>tai</u> /	<u>pe</u> -	<u>daa</u> -	<u>so</u> ´	<u>neg</u> -	<u>kho</u> ´	<u>soi</u> -	<u>no</u> -	a3	
<u>ra</u> /	<u>boo</u> -	<u>moo</u> /	<u>to</u> /	<u>dek</u> ´	<u>le</u> -	<u>osv</u>	<u>tee</u> -	<u>lo</u> -	<u>thenv</u>	<u>de</u> -	<u>dor</u> -	<u>ke</u> /	<u>taa</u> ´	<u>nO</u> -	<u>lum</u> -	<u>pi</u> -	s4
<u>na</u> -	<u>minv</u>	<u>kuu</u> -	<u>ri</u> -	<u>oo</u> -	<u>te</u> -	<u>ronv</u>	<u>toonv</u>	<u>ge</u> /	<u>nuunv</u>	<u>kluz</u> =	<u>tai</u> -	<u>si</u> /	<u>dai</u> -	<u>da</u> -	<u>loo</u> -	<u>se</u> -	a4
U	-	-	U	-	U	X//	-	U	-	U	-	U	-	U	-	U	
	SAS			PAD				SAD									

Ebenso bleibt *phormigga* (a1) vor Vokal und Metrumende attisch, *ennepe* (a2) hat eine durch *muta cum liquida* geschlossene Endsilbe, *ennepek* schafft zusammen mit *tounekap* eine Isometrie in 8.

14.

Akzente Alkmans und des Stesichoros

Wenn wir die Isomelien des Fragmentes 3 in Calames Ausgabe metrisch analysieren, dann kann man zuerst die Reste von drei Stanzen mit einem Katalog der spartanischen Heroen ausmachen, die je auf einen Hephthemimer enden (- UU – UU- UU -), dann eine zweite Gruppe, die einen Mädchenkatalog bildet aber auf einen Aristophaneus dactylo auctus endet (- UU – UU- U - -), und schliesslich noch zwei Stanzen, immer noch über Mädchen, die zur Anfangsklausel zurückkehren (- UU – UU- UU -):

	3 Heroen	3 Mädchen	2 Mädchen
1	30%	22%	27%
2	0%	18%	36%
3	20%	40%	50%
4	50%	9%	36%
5	70%	13%	
6	70%	45%	

Die Analyse der Isomelienprozentage zwischen diesen hypothetischen ähnlichen Stanzen von 6 Zeilen (des fragmentarischen Zustands wegen manchmal sehr approximativ) zeigen eine hohe Frequenz im jeweils letzten Teil und in der dritten Gruppe allgemein. In einer monostrophischen Form, die normalerweise mehr Isomelien schafft als Triaden, ist eine so ungleiche Verteilung seltsam. Da in Triaden die Epoden gerne eine Refrain-Funktion übernehmen, könnte man vermuten, dass die letzten Teile der Stanzen eigentlich Epoden sind, während die ersten beiden Teile sich in Strophe und Antistrophe gliedern lassen. Pavese hat tatsächlich vorgeschlagen aus jeder Stanze eine kleine

Triade zu machen⁴⁷ aus 2x le-hag = Strophe, 2x le-hag = Antistrophe und dem Rest als Epode. Bisher ist diese Analyse eher auf Ablehnung gestossen weil die interstrophische syntaktische Synaphie fehlt, die zwischen den monostrophischen Stanzen (abgesehen von den ändernden Klauseln) omnipräsent ist. Aber sonst gibt es nichts, was Paveses Interpretation verböte und die Akzente lassen das Pendel zu seinen Gunsten schwingen.

Prüfen wir also beide Hypothesen mit den Isomelien. Die Isomeliefrequenz erhöht zwischen Strophe und Antistrophe auf durchschnittlich 42%, ohne jedoch die 50% der Epoden zu erreichen. Vor allem das Paar der fünften Stanze würde dann den Namen Hagesikhoraa zweimal in dieselbe metrische Position setzen, was die Epoden mit dem Kauz und dem Schwan machen.

es- tī tis si- oon ti- sī so dol- bī- o sos- tī seuph-roo
aa- gi- doos to phoo so- roo vøo taa- lī- o non-pe raa- mi
 - U -/ x - U xh x - U U/ - U - -h le/hag
 7 auf 15 = 46%

naa- me- raan di- ap- le- kei a- klau- to se- goon da- ei- doo
 naa- gi-doo mar-tuu-re-tai phai- nee ne-me dou te-pai-nee
 - U -/ x - U xh x - U U/ - U - -h le/hag
 10 sur 15 = 66%

you kho- ree so men ke- lee se- nee- tī- ko aa de khai- taa
khruu-so soo sa- kee- ra- tos to tar- gu-ri- on pro- soo-pon
 - U -/ U - U xh x - U U/ - U - -h/le/hag
 6 auf 15 = 40%

taa se- maa sa- nep- si- aa saa-gee-si-kho- raa se-pan-thei
di-a- pha- daan tī toi le- goo aa-gee- si- kho- raa me nau- taa
UU U -/ U - U xh x - U U/ - U - -h
 10 auf 15 = 66%

ou- te gar tī por-phu-raas tos-sos ko- ro soos ta- muu- nai
luu- di- aa ne- aa- ni-doo nyaa-nog-le-pha-roo na- gal- ma
 - U -/ U - U xh x - U U/ - U - -h
 3 auf 15 = 20%

ou- te poi- ki- los dra-koon pag-khruu-si- o sou-de mit-raa
ou- de tai nan-noos ko- mai al lou da- re- taa si- ei- dee
 - U -/ U - U xh x - U U/ - U - -h
 8 auf 15 = 53% - durchschnittlich 42%

⁴⁷ Pavese 1992. Es ist allerdings zu bedenken, dass in dieser Zeit der Gegensatz zwischen Monostrophisch und Strophisch insofern etwas verschwimmt, als viele Monostrophika eine aaA-Form haben und so mit der AAB^Form von Triaden vergleichbar werden.

Mit der Pavese-Analyse, welche kleine an Sapphos Stanzas erinnernde Strophen und Antistrophen vorschlägt, wie sie auch sonst in Mädchenliedern zu finden sind (cf. Agathon in den *Thesmophoriasdousai* oder die anapästischen Systeme in der Hiketidenparodos des Aischylos) kommt man also auf 42%. Wenn wir denselben Versuch mit den monostrophischen langen Stanzas machen, mit gleichen Bedingungen (nur zwei Stanzas), ist die Isometrie etwas niedriger: 38%.

A1

es- ti tis si- oon ti- si so dol- bi- o sos- ti seuph- roo naa- me- raan di- ap- le- kei
 you kho- ree so men ke- lee se- nee- ti- ko aa de khai- taa ta se- maa sa- nep- si- aa
 - U - / U - U xh x - U U/ - U - -h - U - U - U - h
 6 auf 22 = 27%

A2

a- klau- to se- goon da- ei- doo aa- gi- doos to phoo so- roo voo taa- li- o non-pe raa- mi
 saa- gee- si- kho- raa se- pan- thei khruu- so soo sa- kee- ra- tos to tar- gu- ri- on pro- soo- pon
 x - U U - U - -h - U - U - U -v x - U U - U - x/
 2 auf 22 = 9%

A3

naa- gi- doo mar- tuu- re- tai phai- nee ne- me dou te- pai- nee nou- te moo- mees- thai ni
 di- a- pha- daan ti toi le- goo aa- gee- si- kho- raa me nau- taa aa de deu- te- raa pe
 UU U - x - U - h - - U U - U - -h - U - - - U
 12 auf 22 = 54%

A4

naa klen- naa kho- raa- go sou da- moo se- ee de- kei ga ree- me nau- taa ek- pre- pees too
 daa- gi- doo to vei- do sip- po sii- bee- noo ko- lak- sai- os dra- mee- tai tai pe- lee- a-
 - / U - U - Uh- U - - - U - / x - U - - / - U - - x
 4 auf 22 = 18%

A5

soo- pe rai- ti sen bo- tois staa- sei- e nip- pon paa- go na- eth- lo- pho- ron ka- na- khaa-
 des ga raa- mi nor- thri- aa phaa- ros phe- roi- sais nuk- ta di am- bro- si- aa na- te see-
 - U - U/ - U - x - U - - / - U U - U U - / U U -
 11 auf 22 = 50%

A6

po- da too nu- po- pet- ri- di- oo no- nei- roo
 ri- o nas- tro na- vee- ro- me- nai ma- khon- tai
 U U/ - U U - U U - U - - -
 8 auf 11 = 72% Durchschnitt 38%

Das folgende, längste analysierbare Fragment des Stesichoros (das Liller) bestätigt Pindars und des Alkman Tendenzen, in den Epoden höhere Isometrien zu verwenden (38% gegen 43%, aber absolut gesehen kommen weder Alkman noch Stesichoros an die Isometrien Pindars heran und dieser nicht an Euripides: Gibt es eine chronologische Tendenz zu immer mehr Melodiegleichheit?

str.-ant.

ai de me pai- da si- des- tha yu pal- laa- loi- si da- men- tas mor- si- mo nes- ti **ne- pek-**
nal la-ge **pai- de** se-mois muu- thois phi-la tek-na pi- thes- the taa- de ga ruu- mi ne-goon
- UU - UU - UU - UU - UU - x/ - U U - UU - 12

loo- san de **moi- rai** au- ti- ka moi tha- na-tou te- los stu-ge-roi- o ge- noi- to
te- los pro-phai-noo ton me ne-khon-ta do-mous nai-ein pa-ra naa-ma-si dir-kaas
X -/ U - -h - UU - U U -/ x -/ UU - UU - x/ 8
esidein s

prin po-ka taut e-si- dei nal- ges- si po- lus- to- na dak- ru- o- en- ta U - pai- da se- nim me-ga- rois
ton da-pi-men kte-a-nee kai khruu-so ne-khon-ta phi-lou sum pan-ta pa-tros klaa-ro-po-lee- do no san
- UU - UU -/ - - UU - UU - UU - UU -/ - UU - UU -v 3

tha- non- ta see po-lin na- loi- sa
praa-tos la- khee ve-kaa-ti moi-raan.
x - U - U - U - xo /
23 auf 80 = 28%

ep.1-2

ou- te ga rai- e no- moos the-oi the-sa **naa- tha-na-toi** ka tai- a ni- raan
tou- to ga ran do-ke- oo lu-tee- ri- o num- mi ka- kou ge-noi-to pot-mou
- U/U/- U U -/ U - UU - U U -/ U - U/ - -/ 3

nei- ko sem- pe- don bro- toi- si nou- de ga maan phi- lo- taa te- pi daa- me- ra en no- o nal- lon
man-ti- os phra- dai- si thei-ou ai ge-te- on kro- ni- daas ge- nos te ka yas-tu phu-lak- sei
- U - U - U - Xh - UU -/ U U -/ X - U U - U U - -/

the-oi ti- thei- si man-to- su-naas de te- aa x sa- nak se- ka- er-go sa- pol- loon
ka-dmou va- nak-to sam- bal- loon ka-ko-taa-ta po- lun khro- no naa ba-si- lei- aa
U -/ U - U/ - UU - UU - UU - U U - U U - -/

mee paa- saas **te- les- sai**
pep-roo- tai ge-neth-lai
- - -/ U - -h 31 auf 72 = 43%

15.

Intonation: die Klage

Wer in Estland Kuchen backen will, steht vor Hindernissen. Denn wenn man als eifriger deutschsprachiger Estnischschüler den Laden betritt, um sechs Eier zu kaufen, und das gelernte «kus muna» auspricht, nützt das gar nichts. Man wiederholt den Ausdruck immer verzweifelter in allen möglichen Intonationen ohne das geringste Zeichen des Verständnisses auf den beunruhigten Gesichtern der Verkäuferinnen, bis man zum dort verpönten Russisch Zuflucht nimmt und zur Antwort ein «Ah, kus muna!» erhält. Was nur bedeutete, dass ich die Akzente falsch aussprach. Erst als mir ein Linguist an der Bibliothek Tartu auf dem Monitor die Akzentkontur zeigte und mir klarmachte, dass der estnische Akzent halb kontur-musikalisch (schwedischer Einfluss?) ist, konnte ich einkaufen gehen.

Schwieriger noch ist die Intonation im Altgriechischen zu finden. Es gibt nur die byzantinische Regel, nach welcher *tis* und *ti* auch im Satzinnern den graphischen Akut behalten, die eine Verbindung zwischen Akzent und fragendem Tonverlauf herstellt. Das Gespenstergejaule des Dareios in den *Persern* oder die Honeggersche Verschleifung eines Satzes in eine Intonationslinie und das Heisse-Wurst-Schreien bei Aristophanes lassen die Spur der häufigen Akutkumulationen. Mit einer Statistik der Akzenttypen (Poparoxytona usw. + primaigu usw.) könnte man also einige Aussagen machen, wie: Oxytona finden sich bei Dion und Lukian in 50% der Fälle am Anfang eines Syntagma, nur in 35% vor einer Interpunktion, sonst allein oder als zweiter Syntagmenteil. Aber das würde uns in der Intonation nicht weiterbringen.

Die Archilochosepode von Fuchs und Affe (185 West) gibt uns dagegen einen Hinweis auf die Akzentfiguren des klagenden Tons. Die Epode spielt mit einem Gegensatz zwischen dem Rhythmus von Penthemimer (X - U - X) und Lekythion (- U - X - U -) einerseits, welche zusammen später iambeion

heissen und von Aristotels als die unaufgeregteste Metrik bezeichnet wird, und dem Hemiepes, der später gerne als daktylisch bezeichnet wird (- UU - UU -). Die Konnotation ist also vielleicht iambisch einerseits, episch/Homerisch andererseits. Aber der erste Vers gibt dem Hemiepes noch eine andere Konnotation, die der Klage:

<u>eryoo tin uumin ainon oo Keeruukidee</u>	<u>akhnumenge skutalee</u>
Erzähl' euch eine Story, oh mein Heroldson	mit einem klagenden Code
U - U - U/ - U - - - U -	- U U - U U -

Archilochos ist bei Pindar und bei Rotstein dafür bekannt, dass er sich nicht mit einem Instrument begleitet, aber ein Teil des Gauklerlachsens muss von der Interaktion zwischen metrischem Gegensatz und intonativem Gegensatz gekommen sein. Archilochos hat wohl in der Performance den weinerlichen Ton nachgeahmt, was gut zum Rhythmus der Heroen passt, die immer zum Heulen neigten (epidakru). Aber es ist vor allem die gedrängte akzentuelle Kontur, die hier interessiert, weil sie uns nach den hier zugrunde gelegten Regeln viermal zu einem ständigen Auf und Ab auf nur zwei Zeiten zwingt: akhnu-mene-e sku-tale-e (während das Iambeion 5 dreizeitige Figuren zeigt: e-ryoo - tin uu-min ai-non oo Ke-eruu-kidee). Daraus kann man die Hypothese ableiten, dass der klagende Ton im Rhythmus gerne «Daktylen» verwendet, aber auf der intonativen Ebene gedrängte Akut-Gravis Serien. So fällt auf, dass in den Threnoi Pindars metrisch beinahe nur Daktyloepitriten zu finden sind⁴⁸, und eine kleine Statistik belegt, dass dort die durchschnittliche Melosdauer niedriger ist als in den Pänen und den Hymnen:

Thr.	Päan	Dith.
133) 125: 43 = 2,3	40: 12 = 3,3	51: 14 = 3,6
131b) 48: 16 = 3		75) 43: 12 = 3,6
Durchschnitt 2,65	3,3	3,6

Hier wurden nur die Hauptakute und die Silben gezählt und verglichen, um eine Vorstellung von der Akutdichte zu gewinnen. Mehr Analyse wäre nötig, aber kontinuierliche Threnoi sind rar. Immerhin wird deutlich, dass die gedrängten an orientalische Gesänge erinnernden Konturen in ihnen ebenso häufig sein müssen wie in dem Archilochosfragment. Ein anderes Analysekriteri-

⁴⁸ Der berühmteste Threnosdichter war Simonides, wurde aber von Kallimachos ohne die Threnoi herausgegeben. Nur zwei Fragmente kommen von Stobäus, ohne dass man der auf dem Sinn beruhenden Klassifizierung viel Glauben schenkte. Die tragischen Threnoi haben immer noch andere Ziele und können nicht so einfach ins Corpus aufgenommen werden.

um wäre die Dichte der Akut-Gravis-Figur vom Typ Paroxytonon+primaigu (z. B. philos + gee) oder eben ein Zirkumflex. Sie wurden gezählt und die Silbenzahl durch sie geteilt:

Hymnen b:	41:9	= 4,5	Thr. 131 (74: 9)
Threnoi:	227: 26	= 8	Thr. 133 (95: 9)
Epinikien	758: 64	= 11,8	Thr. 135 (16: 3)
encomia:	216: 17	= 12	Thr. 129 (42: 5)
Hymnen a:	73: 4	= 18	
Dithyramben:	77: 3	= 23	

In dieser Liste bestätigt sich die Hypothese insofern, als die Threnoi eben nur alle 8 Silben eine solche reduzierte Melosdauer zeigten, und dies, wie die Detaillierung zeigt, ziemlich konstant. Der Hymnus 42 zeigt noch eine höhere Dichte, aber es handelt sich um einen Hymnus an Persephone, bei dem man einen klagenden Ton erwarten darf.

16.

Papyri:

Ambiguität versus Satzmelodie

Wenn ein Prüfling antwortet, wird er sich hüten, die Wahrheit zu sagen, sondern die beste rhetorische Variante suchen, um seinen Preis zu gewinnen, d.h. antworten, was der Prüfer oder heute die Prüferin hören will, was sie glaubt zu wissen. Daher kann man Laum keinen Vorwurf machen, dass er die Funktion der Akzente auf die Beseitigung von Unklarheiten reduziert hat. Denn wenn in der ersten *Olympie* tatsächlich *kratei* akzentuiert wird, was dem Papyrusherausgeber (poxy 5201) gemäss, getreulich nach Laums Preisantwort, dazu diene, die Verbform *kratei* auszuschliessen, dann muss man doch nachfragen. Denn der Satz *kratei de prosemeikse* hat auch ohne Akzent bereits ein unmissverständlich finites Verb *prosemeikse* in einem kurzen Syntagma und benötigt die Disambiguierung nun wirklich nicht. Der Positivismus scheut die Gegenprobe und so sollten wir uns auch fragen, ob das Gegenteil falsch ist: Sind *kratei*-Formen bei Pindar dann nicht akzentuiert, wenn sie wirklich klar sind? In *kratei de pelason* ist das schon weniger deutlich, aber kein Pindarpapyrus bietet dort einen Akzent. Der rhetorische Trick Laums, bewusst oder unbewusst, lag darin, dass Akzente bis zu einem gewissen Grad immer die Form klarer machen, und dass die These der Gegenprobe nicht standhält, merkt keiner, wenn man sie beiseite lässt. Nun scheinen die antiken Ausgaben auf Papyrus nicht jedesmal andere Vokale zu akzentuieren, sondern immer die gleichen wie *Kleitoo* in der dritten Antistrophe von N10 gleich von zwei Papyri (*POxy* 5043, 5045) bezeugt wird, obwohl es schwierig wäre, einen solchen Namen anders zu akzentuieren. Das bedeutet zum einen, dass der jeweilige Herausgeber des Papyrus keine andere Taktik als die Wiederholung der Tradition bezweckte, zum andern aber, dass auch späte Papyri (wie dieser) Reflexe der alexandrischen Herausgeber zeigen. Gleich danach wird zweimal (*POxy* 5043, 5045) *lukaion* akzentuiert, gegen die byzantische Akzentuierung

lukaion. Hier könnte man zwar sagen, dass der antike Herausgeber gegen die Norm auftritt, aber es ist doch nicht so eindeutig, dass er behauptet, dieser Name sei ein Proparoxytonon. Ähnliches geschieht in der zweiten Stanze von P6, wo *POxy* 5039 *epaktos* statt des *epaktos* der mss. vorschlägt.

P6a

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
a-	<u>kou-</u>	sa	<u>tee</u>	ga	<u>re-</u>	li-	<u>koo-</u>	pi-	do	saph-	ro-	<u>dij-</u>	taa	s1
to	<u>nou-</u>	<u>te</u>	khei-	me-	ri-	<u>o</u>	som-	bro	se-	pak-	to	sel-	thoo	s2
su	<u>tois</u>	khe-thoon	ni	ne-	pi-		dek-	si-	a	khei-	ro	sor-	thaa	s3
ne-	gen-	to	<u>kai</u>	pro-	<u>te-</u>	ro	nān-	ti-	<u>lo-</u>	khos	bi-	<u>aa-</u>	taas	s4
kha-	<u>mai-</u>	pe-	tes	da	<u>re-</u>	<u>po</u>	<u>sou</u>	ka	pe-	<u>rip-</u>	se	<u>nau-</u>	<u>to</u>	s5
pa-	troo	<u>te-</u>	per-	kho-me-	<u>no</u>		sag-	la-	i-	<u>aa</u>	na-	<u>paa-</u>	san	s6
U	-	U	-	U	U	U	-	U	U	-	U	-	X/	
ia				SADS	hipp								PAS	

Soll das bedeuten, dass die Akzentuierung als Verbaladjektiv falsch ist, oder wird hier ein Nebenakzent musikalisch hervorgehoben? Einerseits ist dieser Nebenakzent in der Sequenz *som-bro se-pak-to* in s2 absolut nötig, andererseits fällt auf, dass zumindest viele dieser Papyrusakzente sich in Isomelien befinden. Der Nebenakzent (oder nach dem Papyrus der Hauptakzent) stützt eine beinahe perfekte isomelische Säule (11-13) und mit dem Lukaion ist das ähnlich. Das könnte erklären, warum anderswo bis zu zwei Graves dem nicht angegebenen akuten Hauptakzent vorausgehen können: Eine auf das Normsystem gegründete Akzentvorstellung kann nicht gleichzeitig behaupten, der Akut sei die Abweichung von einem Normton und dass die schwachen Graves diesen Normton «markierten», das wäre argumentativ gesehen inkohärent. Aber wenn es darum geht, an diesen Stellen einen Nebenakzent *vuv statt vuv* anzugeben, dann versteht man, warum Dionysios Thrax sagt, die Studenten müssten lernen, die Akzente korrekt zu lesen. Es geht nicht so sehr darum, dass sie ihre Muttersprache nicht mehr beherrschen und nicht wissen, wo die Hauptakzente liegen, als dass sie mit ihrem vielleicht bereits (Probert⁴⁹) zum Druckakzent neigenden Koine nicht imstande sind, den Akzentsandhi und die Nebenakzente hervorzuheben.

⁴⁹ Probert 2006.

IV.

Andere Autoren

17.

Erleben der Wiederkehr (Aischylos)

Eine Form ist nicht das Zeichen eines Bezeichneten, nicht der Behälter eines Inhalts, auch nicht mehr der sekundäre Anhang eines wichtigen Sinns, als eine Begegnung nur einen der Teilnehmer bezeichnet. Die Form (meine ich) ist, was sich in der Performance aus der Interaktion semantischer, rhythmisch-metrischer, lautlicher oder musikalischer (Wiederholungs-)Figuren ergibt. Diese ephemere, mündliche, akustische Form hinterlässt linguistische Spuren in dem Textformular, das wir Ausgabe nennen, setzt sich aber auch bei der feinsten semantischen Übersetzung nicht um, weil der „Text“ eben semantisch reicher ist als die Performance, welche durch die Interaktion auch reduziert. Hier soll ein Beispiel für diese Sicht der Dinge gegeben werden, nämlich die Interaktion von semantischer Übersetzung (und damit auch der Wiederholung von Semantemen) und der musikalischen Wiederholung, aus den Textformularspuren, den Akzenten geschöpft, in der Parodos des aischyleischen *Agamemnon*. Beginnen wir diese Übung, indem wir den entsprechenden Passus mit einer Formskizze situieren.

Der Chor dieser Performance kommt gleich mit zwei Parodoi in die Orchestra: zunächst mit 10 kleinen Stanzen im anapästischen, beinahe gesprochenen Marsch, dann mit 6 getanzten/gesungenen Strophen und Antistrophen, in melee. Betrachten wir erst die Anapäste. Die ersten drei Stanzen bilden eine lexikalische Ringkomposition. Und schaffen (nach Wests Vergleich der Anapäste) genügend Schritte, um einen Rundgang in der (runden oder eckigen) Orchestra zu ermöglichen. Die zweiten drei Stanzen wiederholen die Figur und die Ausdehnung. Die letzten 4 Stanzen bilden jedoch eher eine thematische (parallelistische), rhythmische (Anadiplosen desselben Rhythmus in der Vielfalt anapästischer Metra) und semantische (man spricht vom Altar) Figur, die choreographisch gut mit der Idee einhergeht, dass sich der Chor während

dieses Parallelismus vor dem Altar der Orchestra aufhält. Dies ist aber genau die Choreographie, welche Aristides Quintilianos einer Triade zuschreibt: In der Strophe tanze der Chor in die eine Richtung, in der Antistrophe in die andere, und in der Epode bleibe er vor dem Altar der Orchestra stehen. Aus den Anapästen eine im Singsang gesprochene Triade zu bauen, wäre insofern sinnvoll, als, was folgt, eine der in der griechischen Tragödie seltenen melischen Triade darstellt. Sie ist im triadisch daktylischen Rhythmus der beiden aristokratischen Orestien des Stesichoros gebaut, damals mehr als hundert Jahre alt und denen die *Orestie* des Aischylos formell und narrativ eine demokratische Sicht entgegenstellt.

Anapästische Parodos

ἀρωγὴν + ἀρή
 τρόπον
 ἄλγεσι
 ἑκπατίοις
 στροφοδινοῦνται
 ὑπατοί
 οἰωνόθροον
 οὔτω
 παῖδες
 Ζεὺς
 προτελείοις
 Δαναοῖσιν
 Τρωσί
 τελεῖται
 ὄργας
 ἰσόπαιδα (παλαιᾶ)/
 ἀρωγὴν + ἀρή

In dieser Triade, welche sich 458 von der frühgriechischen Epoche verabschiedet, tanzt der Chor also noch einmal die für die Anapäste geforderte Bewegung – Rondo, Rondo – Stillstand vor dem Altar. Aber damit nicht genug: War die stesichorische Triade Erzählung, so ändert das zweite Strophe-Antistrophos-Paar der melischen Parodos nicht nur drastisch das Metrum (iambisch assoziierte Lekythien und die Themen lassen an Archilochos sowie Heraklit denken), sondern der narrative Diskurs wird jäh unterbrochen, um der Reflexion im Zeushymnus Platz zu machen. Diese Gedanken zur – wie ich glaube heraklitischen – Semiotik hört nicht mit dem zweiten melischen Strophenpaar auf, sondern belegt noch exakt die Strophe des dritten Paares, in einem leicht verschiedenen, aber verwandten Rhythmus. Erst die dritte Antistrophe nimmt die unterbrochene Erzählung wieder auf. Das diskursive Kriterium setzt also ein Strophenpaar zusammen mit einer metrisch verschiedenen Strophe vom Rest ab und es ist gut möglich, dass Aischylos seine Tänzer wäh-

rend der dritten Strophe wiederum stillstehen liess, was beim Publikum den Eindruck einer dritten, frühgriechischen Triade erwecken musste. Die Form, d.h. die Interaktion zwischen einer semantischen Figur dieser dritten Triade und ihrer Musik interessiert uns hier.

Tanz	erste Triade	zweite Triade	dritte Triade
Metrum	Anapäst	Daktylen	jambisch
Diskurs	Erzählung	Erzählung	Reflexion (Gebet)
Melos	Parakataloge	versch. Melodien	selbe Melodie

Denn diese dritte Triade stellt ein semantisches Problem, solange wir im Rahmen des Ausgabentextes bleiben. Es gibt nur wenig Zeushymnen, keinen in der Sammlung der sogenannten homerischen Hymnen, vielleicht weil Zeus gerne als die Wirklichkeit selbst betrachtet wird. Dass sich der Chor des *Agamemnon* plötzlich dafür interessiert, kann daran liegen, dass (laut Aristoteles) Kratylos in den 450-er Jahren in Athen arbeitet und damals versucht, die Semiotik seines Meisters Heraklit zu überdenken. Aischylos verwendet jedenfalls dieses vielleicht damals diskutierte Ausspielen des göttlichen Zeichens gegen das konventionelle, um vom Wechsel des familienorientierten oligarchischen Systems hin zur gegen die Clan-Politik gerichteten Demokratie zu sprechen. In der Semiotik des Greisenchors lässt sich ein Zeichen nicht interpretieren, weil es (Zeus) seine Bedeutung erst „macht“ und erst durch das pathos das Verstehen einsetzt: *pathos mathos*. Das Problem, das sich die Oxford- und Lilleschen Kommentare stellen ist die Bedeutung von *pathos*. Fränkel, Raeburn&Thomas glauben⁵⁰, das Wort bezeichne das Leiden, weil das zu einer Tragödie passe und vielleicht spielt im Hinterkopf die Idee mit, dass zum Lernen eben Leiden gehöre. Page und Bollack⁵¹ erinnern daran, dass *pathos* zunächst eine *vox media* ist und eher neutral das Erleben bezeichnet. Lässt Leiden tiefer verstehen oder kommt das Verstehen ganz einfach nachträglich durch das Erleben seines Referenten, geschaffen durch Zeus? Die semantisch orientierte Argumentation der beiden Lager hat zu einem Patt geführt und man kann sich vorstellen, dass die ersten Leser von Tragödientexten, von denen am Ende des 5. Jh. die *Frösche* sprechen, dieselbe Polysemie empfanden wie wir in West's Ausgabe. Aber die (soweit rekonstruierbare) Form der Performance von 458 liess das Publikum wohl kaum in diesem Zweifel. Das gilt es im Folgenden zu zeigen.

⁵⁰ Fraenkel 1962; Raeburn, Thomas 2011.

⁵¹ Denniston, Page 1957; Bollack, Judet de la Combe 1981.

Denn im Gegensatz zu uns hörte das Publikum von 458 die Worte in ihrer Interaktion mit „der“ Melodie. Es ist mir nicht möglich diese Performance nachzumachen, wie in Fribourg François Cam mit seiner Umsetzung der Akzente des Aischylos beim Publikum Gänsehaut erzeugte, ohne Ironie, einfach dies: ein Pathos, eine Erfahrung. Als Philologe muss ich mich auf die linguistischen Spuren beschränken, welche die Musik in der Ausgabe hinterlassen hat, d.h. auf die Akzente oder genauer auf ihre Kombinationen, um zum Beispiel sagen zu können, ob die Melodie in Strophe und Antistrophe dieselbe war oder nicht.

Paar 1) 105ff.

Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν
 Κεδνός δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασιν ἴσους Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη
 Kuu- ri- o sei- mi thro- ei no- di- on kra- to sai- si- o nan- droo nek-te- le- oo ne- ti gar the- o- then
 Ked- nos des tra- to-man-ti si-doon du- o lee-ma-si ni- sou sat- re- i-daas ma- khi- mou se-da-ee
 - UU - U U - U U - / U U - U U - / - U U - / U U - / UU - /
 hex = 7+ reiz PAD hex = 7+ reiz

καταπνεύει πειθῶ, μολπᾶν ἀλκᾶν, σύμφυτος αἰὼν· ὅπως Ἀχαιῶν δίθρο
 λαγοδαΐτας πομπᾶς τ' ἀρχᾶς· οὕτω δ' εἶπε τεράζων· χρόνῳ μὲν ἀγρεῖ Πριά
 ka-ta-pneu- ei pei- tho mol- pa nal- kaan sum- phu- to sai- oo no- poo sa- khai- oon di- thro-
 la- go- dai- taas pom-paas tar- khaa sou- too dei- pe te-ras-doon khro- noo me nag-rei pri- a-
 U U - - / - - / - - / - - / - U U - / U - / U - / U U
 PADS 4 da PADS ia SADS hex 4da + ad.

νον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας ξύμφρονα ταγάν,
 μου πόλιν ἄδε κέλευθος, πάντα δὲ πύργων
 non kra- to sel- la- do see- baas ksum-phro-na ta- gaan
 mou po- li naa- de ke- leu- thos pan- ta- de pur- goon
 - / U U / - U U - - / - UU / - - /

Wenn wir die metrische Analyse des ersten Paares der melischen Parodos betrachten, sehen wir Unterstreichungen dort, wo Akzentverbindungen (mindestens 3) in Strophe und Antistrophe übereinstimmen. Es sind 25 von 61 Silben oder 40%, die obere Grenze dessen, was wir bei den meisten Pindarliedern zwischen Strophe und Antistrophe finden, und wie in allen Liedern von Pindar oder Bakchylides vor allem am Ende der grossen rhythmischen Einheiten. Jedenfalls ist die Melodie der zweiten Triade nach den Akzententsprechungen ganz traditionell. Betrachten wir jedoch die Akzente der dritten Triade, so ändert sich das Bild stark. Beinahe alles ist unterstrichen, 51 von 57 Silben oder 89% (gegenüber den 40% in Paar 1).

Paar 2)

Ζεὺς ὅστις πότε ἔστιν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ, τοῦτό νιν προσεννέπω·
 οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας, παμμάχῳ θράσει βρύων, οὐδὲ λέξε<ετ>αι πρὶν ὄν·
 sdeu sos-tis po tes- ti nei to dau- too phi- lon ke-klee-me- noo tou- to nin pro-sen- ne- poo
 ou dos-tis pa-roi-the neen me-gas pam- ma-khoō thra-sei bru-oo nou- de **lek-se-tai** pri noo
 - - - U - U/ -/ U - - U -/ U - U -/ - U - U - U -/
 sp SAS le SAD le PAD le PAS

οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ
 ὅς δ' ἔπειτ' ἔφνυ, τριακτῆρος οἴχεται τυχών· Ζήνα δέ τις προφορόνως ἐπι-
 ou khe- khoō pro- sei- ka- say pan te- pis- ta- thmoō- me- nos pleen di- o sei to ma- taā na- po
 nos de- pei te- phuu tri- ak-tee- ro **soi-khe-tai** tu-khoon sdee- na de tis pro- phro- noo se- pi-
 - U -/ U - U - - U - U - U -/ - U U - U U -/ U U
 le SAD le PAS h PAS rei

φροντίδος ἄχθος χορὴ βαλεῖν ἐτητύμως·
 νίκια κλάζων τεύξεται φρονών τὸ πάν·
 phron- ti- do sakh- thos khree ba- lei ne- tee- tu- moos
 ni- ki- a klas- doon teuk- se-tay phre- noon to- paan
 - U U/ - -/ - U -/ U - U -
 PAS le

Manchmal entsprechen die graphischen Akute einem hypothetischen, aber die Bewegungen, die man allein schon aus den graphischen Akzenten ziehen kann, genügen, um sagen zu können, dass für das Publikum die dritte Triade sich von der zweiten durch eine neue „Erfahrung“ unterschied: Das Publikum hörte die Wiederkehr der gleichen Melodie in dem Moment, da die semantische Ebene ihm erklärt dass Zeichen erst dann zum mathos kommen, wenn ihre Wiederkehr in der Realität zum pathos wird. Der entsprechende Passus findet sich gleich nach dem zweiten Paar, d.h. im dritten melischen Paar, dessen Strophe als eine Art Epode des zweiten Paares dient. Auch dieses dritte Paar folgt noch dem Melodieecho.

Paar 3)

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶσαντα, **τὸν πάθει μάθος** θέντα κυρίως ἔχειν· στάζει δ' ἀνθ'
 καὶ τόθ' ἠγεμῶν ὁ πρέσβυς νεῶν Ἀχαιϊκῶν, μάντιν οὔτινα ψέγων, ἐμπαίους
 ton phro-nein bro- tou so- doo- san- ta ton pa- thei ma- thos then- ta ku- ri-oo se-khein stas-dei dan
 kai to thee- ge- moō no pres- bus ne-oo na- khai- i- koon man- ti nou- ti- nap se-goo nem- pai- ois
 - U - U - U - -/ U - U - U -/ - U/ - U -/ U -/ - - -
 le SAS le PAD le PAD sp SAS le

ὑπνου πρὸ καρδίας μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν· δαι-
 τύχαισι συμπνέων, εὐτ' ἀπλοῖα κεναγγεῖ βαρύνοντ' Ἀχαιϊκὸς λεῶς, Χαλ-
 thu-rou pro kar- di- aas mnee- si- pee- moon po- nos kai pa- raa- kon- ta seel- the soo- phro- nein dai-
 tu- khai- si sum-pne-oo neu ta- ploi- aa ke- nag-gei ba-ruu- non- ta-khai- i- kos le- oos khai-
 U - U - U -/ - U - -/ U - -/ U - - U - U - U -/ -
 PADS 2 cr SADS ^ia SAS le PADS le

μόνων δέ που χάρις βίαιως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.
κίδος πέραν ἔχων παλιρρό<χ>θοις ἐν Αὐλίδος τόποις.
mo- noon de pou kha- ris bi- ai- oos sel- ma sem-no nee- me- noon
ki- dos pe- raa ne- khood pa- lir- rokh- thoi se nau- li- dos to- pois
U - / U - / U - / U - - - U - U - U -
PAD ia^ SASDS le

Im vierten und fünften Paar verschwindet die Entsprechung, um dann wieder im letzten Paar der Parodos stärker zu werden, welches denn auch das Thema *pathei mathos* (fettgedruckt) wiederaufnimmt.

Paar 4)

πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολούσαι κακόσχολοι, νήσιτιδες, δύσορμοι, βροτῶν ἄλαι
ἄναξ δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν· βαρεία μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, βαρεία δ', εἰ
pno- ay da- pos truu- mo- nos mo- lou- say ka- kos- kho- loy nees- ti- des du- sor- moy bro- too na- lay
a- naks do pres- bus to dei- pe phoo- noon ba- rei- a men keer to mee pi- thes- thay ba- rei- a dei
U - U - - U - U - - / U - U - / - U - / U - - / U - U - /
Ia SAS ^ia SADS ia^ PADS ia PAS ^ia PADS ia^ PADS ia PAD

, ναῶν <τε> καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς, παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι τριβῶ κατέ-
τέκνον δαίξω, δόμων ἄγαλμα, μαιίνων παρθενοσφάγοισιν ῥεῖθροῖς πατρώ·
naa- oon te kai peis- ma- too na- phe- deis pa- lim- mee- kee khro- non ti- thei- say tri- boo- ka- tek-
tek- non da- ik- soo do- moo na- gal- ma mi- ai- noon par- the- nos-pha- goi- sin rei- th- rois pa- troo-
- - U - - U - / U - X/ U - - - U - U - - / - - U -
ia SAS ^ia PAD ia^ PAD ia^ SADS ^ia SADS ia^ PAS ia SAS

ξαινον ἄνθος Ἀργείων· ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ χείματος ἄλλο μῆχαρ βριθύτε-
οὺς χέρας βωμοῦ πέλας τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν ; πῶς λιπόνανς γένωμαι ξυμμαχί-
sai- no nan- tho sar- gei- oo ne- rei- de- kai pi- krou khe- ma- to sal- lo mee- khar brii- thu- te-
ous khe- ras boo- mou pe- las ti toon da- neu ka- koon pous li- po- nans ge- noo- may ksuum- ma- khi-
- U - X - U - U - U - / U - / - U U - U - - / - U U
^ia SADS ia PAD ia PADS gly SAD hag

ρον πρόμοισιν μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις ἐπι-
ας ἀμαρτῶν; παυσανέμον γὰρ θυσίας παρθενίου θ' αἵματος ὀργᾶ περι-
ron pro- moi- sin man- ti se- klagk- sen pro- phe- roo nar- te- mi noos- tekh tho- na bak- troi se- pi-
aa sa- mar- toon pau- sa- me- nou gar thu- si- aas par- the- ni- ou thai- ma- to sor- ga- pe- ri-
- / U - - / - U U - - / U U - / - U U - - U U / - U U
PAS cho SAD cho PAD cho SAS cho SADS cho

κρούσαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχέιν·
ὀργῶς ἐπιθυμῆν θέμις· εὐ γὰρ εἴη.
krou- san- ta sa- trei- daas da- kru mee ka- tas- khein
or- goo se- pi- thuu- mein the- mi seu ga- rei- ee
- - U U - - / U U - / U - -
SAS cho SADS ar

Paar 5)

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν ἄναγνον,
 λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθενείον <τ'> ἔθεντο
 e- pei da- nag- kaa se- duu le- pad- non phre- nos pne- oon dus- se- bee tro- pai- aa na- nag- no
 li- taas de kai klee- do-nas pa- troo-ous pa- rou- de nai- oo- na par- the-nei- on te- then- to
 U - / U - - U - / U - - / U - U - - U - U - - / U - U /
 Ia SAS [^]ia PAD ia[^] PADS ia SAD [^]ia SAD ia[^] PAD(S) ia

ἀνίερων, τότεν τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω· βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσ-
 φιλόμαχοι βραβῆς· φράσεν δ' ἀόζοις πατήρ μετ' εὐχὰν δίκαν χιμαίρας ὑπερ-
 na ni- e- ron to- then to pan-to-tol-mon phro-nein me-teg-noo bro- tous thra-suu-nei ga- rais-
 phi-lo- ma- khoy bra- bees phra-sen da-os-dois pa- teer me- teu-khaan di- kaan khi-mai-raa su-per-
 U U U - U - / U - U - - / U - / U - - / U - / U - - U -
 SAS ia PAD ia SAS [^]ia PADS ia[^] PAS ia SAS [^]ia SADS

χορόμητις τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων· ἔτλα δ' οὖν θυτήρ γενέσθαι θυ-
 θε βωμοῦ πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ προνωπῇ λαβεῖν ἀερόδην στό-
 khro- mee- tis ta-lai- na pa- ra- ko-paa proo- to- pee- moon e- tlaa doun thu-teer ge-nes- thay thu-
 the boo-mou pe-ploi-si pe- ri- pe- tee pan- ti thuu- moo-pro-noo-pee la- bei na- er-deen sto-
 U - - / U - U / U U - / - U - - / U - - / U - / U - - / U -
 ia[^] PADS ia SAS ia[^] SAS ia[^] PAS ia[^] PAD ia SAS cho

γατρός, γυναικοποιῶν πολέμων ἀρωγὰν καὶ προτέλεια ναῶν.
 ματός τε καλλιπρωρου φυλακὰν κατασχεῖν φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,
 ga-tros gu-nai-ko- roi- noon po-le- moo na- roo- gaan kai pro- te- lei- a naa- oon
 ma- tos te kal- li- proo- rou phu- la- kaan ka-tas-khejin phthog-go na- rai-o noi- kois
 U - / U - U - - / U U - / U - - / - U U - U - -
 PAS ia SAS ar PADS ar

Paar 6)

βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει· κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα ἔβαλλ' ἔ-
 τὰ δ' ἔνθεν οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω· τέχνη δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι· Δίκα δὲ
 bi- aa kha- lij- noon ta- nau-doo me- nei kro- kou ba-phaas des pe- don khe- ou- sa e- bal le-
 ta den- the nou tei- do nou ten- ne- roo te- khnay de kal- khaan- to sou ka-kran-toy di- kaa de
 U - U - - U - - U - / U - / U - - U - / U - Xh U - / U
 Ia SADS [^]ia SAS [^]ia PAD ia SAS [^]ia PAD ia[^] PAD ia
 καστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοῖκτω, πρόπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεν-
 τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει· τὸ μέλλον δ' ἐπεὶ γένουτ' ἄν κλύοις· πρὸ χαι-
 kas- ton thu- thee- roo na pom- ma- tos be- lei phi- loik- too pre- rou- sa thoo sen gra- phais pro- sen-
 tois men pa- thou- sin ma- thei ne- pir-rhe-pei to mel- lon de- pei ge- noi-tan klu- ois pro khai-
 - / U - - / U - U - U - / U - - / U - U - - / U - / U -
 SADS [^]ia SADS Le PAD ia[^] PAD ia SAD le

νέπειν θέλουσ', ἐπεὶ πολλὰκις πατρός κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους ἔμελψεν, ἀγνῆ
 ρέτω· ἴσον δὲ τῷ προστένειν· τορὸν γὰρ ἤξει σύνορθρον ἀυγαῖς· πέλοιτο δ' οὖν τὰ-
 ne- pein the- lou se- pei pol- la- kis pa-tros ka tan- droo- na seu- tra- pes- dou se- melp- se nag- naa
 re- too i- son de too pros- te- nein to- ron ga reek- sei su- nor- thro nau- gais pe- loi- to doun ta-
 U - / U - U - / - U - / U - / U - - U - U - - / U - U / - -
 PAD ia PADS [^]ia PAS ia SADS [^]ia SADS ia[^] PAD ia SAD [^]ia

δ' ἀπαύρωτος ἀδᾶ πατρὸς φίλου τρίποσπονδον εὐποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα.
 πὶ τούτοισιν εὐ πρόξις, ὡς θέλει τόδ' ἄγχιστον Ἀπίας γαίας μονόφρουρον ἔρκος.
 da- ta- roo- to sau- daa pa- tros phi- lou Tri- tos- pon- do neu- po- tmon pai- oo- na phi- loo se- ti- maa
 pi to- toi- si neu praak-si soos the- lei To dag- khis- to naa- pi- aas gai- aas mo-no-phrou-ro ner- kos
 U - - U/ - - U -/ U -/ U - - U/- U -/ - - U U - U - -
 SAS ^ia SAD le SAS ^ia SADS ia^ SADS ar

Es gibt also eine Interaktion zwischen der semantischen Figur *pathei mathos* und der Melodiefigur, und diese Interaktion ist sinnlos für das Publikum, wenn es sich an den Sinn „Leiden“ von pathos erinnert, aber das Publikum wurde von dem, was ihm widerfuhr, was es vielleicht zum ersten Mal in seinem Leben erfuhr, die Wiederholung der Melodie, dazu angehalten, den anderen Sinn, die Erfahrung (hier im Nachhinein) zu verwenden.

Wenn wir also als zweites Ergebnis der Analyse eine sekundäre Hypothese durch Kohärenzargumente stärken können (wenn man das metrisch-prosodische Postulat einsetzt, werden die Isomelien immer stärker, statt die existierenden Isomelien in eine gleichmässige Verteilung zu überführen), dann ist nicht nur die bisher schon geäußerte Vermutung bestärkt, nach welcher die Alexandriner zwar von Pindar (und den Tragikern) keine musikalische Überlieferung hatten, aber bei den älteren Chormelikern doch Akzentpraktiken anwendeten, die mit der hier als pindarisch erwiesenen solidarisch sind, sondern auch die nirgends gestellte und doch einfache Frage drängt sich auf: Wie funktioniert die Überlieferung von Akzenten? Die pythagoräischen Musiker sprachen von okseia und bareia als enantia, kannten keine mesee und scheinen nicht vom alpinen Sprechen zu sprechen, sondern wie Aristoxenos nahelegt, vom skyline-Singen. Vielleicht lässt sich die Akzenttheorie in den 450-ger Jahren bei Kratylos fassen und in den Reflexen im *Agamemnon* oder 50 Jahre später bei Euripides in den aristophanischen *Fröschen*. Die *Wolken* und die *Lysistrata* reflektieren keine Akzenttheorie. Platon nimmt Kratylos aus historischer Sicht auf und die Bemerkungen in den *Problemen* des Aristoteles sowie die Probleme der Schauspieler mit dem kritischen Publikum zeigen, dass eine Akzenttheorie im 4. Jh. zirkuliert. Im Hellenismus haben wir Fetzen von Pausimachos⁵², welche die Musikkritik des Euripides in den *Fröschen* aufzunehmen scheint, Aischylos variiere nie seine Melodie, was mit akzentuell dementsprechenden Zitaten aus dem *Agamemnon* belegt wird. Dionysios Thrax macht eine Bemerkung, welcher derjenigen von Varro gleicht: okseia sei immer noch eine Aufwärtsbewegung (epitasis), aber die bareia wird nicht mehr als anthesis bestimmt wie noch bei Aristoxenos, sondern als homalimos, als gleichmässiger oder ausgleichender Ton. Dionysios von Halikarn-

⁵² Am besten zu finden in Janko 2000.

assos *Comp.* 11.15 fügt hinzu, dass die Tonveränderung bis zu einer Quinte geht, was das Interesse der Römer am musikalischen Akzent hervorhebt, aber keinesfalls die Idee eines Pitchakzentes oder Tonhöhenakzents absichert. Der Umstand, dass Varro behauptet, bei den Griechen seiner Zeit umgekehrte Zirkumflexe zu hören, d.h. Langvokale, die graphisch heute mit einem Akut bedacht werden wie im Chinesischen *maa*, „das Pferd“, weist eher auf den Konturakzent, eine Zusammensetzung von hufeisenförmigen tropoi oder alpenartigen Dreiecken, was die Behauptung des Aristoteles und seines Schülers Aristoxenos stützt, die Sprechmelodie sei eine kontinuierliche Bewegung und keine geometrisch durch rechte Winkel unterbrochene. Die mese des Aristoteles mag hier als prähellenistisches Mittelglied auf den Nebenakzent oder den Sandhi hinweisen, vielleicht auch auf tonale Halbmastrhöhen, was uns wieder zum Nebenakzent zurückführt. Aber noch Dionysios Thrax weist zwar auf die richtige Lektüre (*anagnosis*) der Texte als wesentliche Aufgabe der Schüler, erwähnt aber keine graphischen Hilfen. Ob nun Aristophanes von Byzanz sie erfunden hat oder nicht, wir finden alexandrinische Akzente vom 2.Jh an bis in die Mitte des 2.Jh und sie scheinen durch ihre Form ebenfalls die Dreiecksvorstellung zu stützen, die Zirkumflexe aber auch die Hufeisenform, mit einem leichten Reflex der schwächeren Abwärtsbewegung bei Dionysios Thrax oder Varro.

Dass die Alexandriner in Homers Fall so kategorisch sind, mag an der direkten Erfahrung von heroischen Versen der Rhapsoden liegen, auch Dionysios von Halikarnassos, Cicero und Plutarch kennen den rhythmischen Unterschied zwischen diesen ihnen roh klingenden Versen und dem Hexameter nicht aus Texten sondern von Performances. Noch Herodian ist sich sicher dass *ēē*, „nun wirklich“, bei Homer die umgekehrte Melodie *eē* hatte. Hooker hat gezeigt, dass es für die eolische Akzentuierung keine wirkliche Überlieferung gab, sondern die Akzente zumindest teilweise aus Homer fabriziert wurden⁵³. Wahrscheinlich gab es ja ein Wissen um die äolische Akzentuierung im Prinzip, aber niemand mehr sprach den Dialekt im 3. Jh. und Sapphos wie Alkmans oder Pindars Texte waren Kunstsprache. Gab es eine Symposionstradition, Singfeste auf Lesbos, eine weibliche Tradition, welche die Aussprache fortführte? Die Alexandriner konnten sich auf die Geographie des Autors berufen und modernes Hören in Kyrene und Syrakus mit einigen gelehrten Nachrichten verbinden. Entweder gab es weder Pindarfestivals noch eine Schultradition des Akzents und die Alexandriner haben sich wieder einmal (wie in der Sappho-Metrik und wohl auch anderswo) getäuscht oder umgekehrt: Ist es möglich, dass die Alexandriner im Grunde, aber eben spär-

⁵³ Hooker 1977.

licher, Pindar dorisch akzentuierten, aber die Ausgaben sich auf die byzantischen Handschriften stützen, auf eine *interpretatio herodiana*? Kontrastieren wir Alkmans Oxyrhynchus-Parthenion mit den wenigen Akzenten der Pindarpapyri!

Die Akzente von Alkmans *P.Oxy. 2378* entsprechen der Regel insofern als kurzvokalige Proparoxytona betroffen sind. Das Problem ist, dass die Interpretation der Daten vom kulturell-politischen Blickwinkel des Analytikers abhängt. Das Norm- und Abweichungsmodell erlaubt es, die attisch-byzantinische Regel vorauszusetzen und nur das zu untersuchen, was abweicht, aber in einer antipositivistischen Methode muss auch die Gegenprobe gemacht werden. Und dann wird deutlich, dass die vermeintliche Wortakzentnorm nur ein sehr häufiger Gegensatz zu den Ausnahmen sind. Die Endisometrie tritt beinahe immer mit den hier dargestellten Pindarregeln auf, mit den Akzenten Lobels geht das nicht. Aber der Louvrepapyrus zeigt auch, dass wir mit dem ganzen Text nicht über 50% Isometrien kämen.

Bei Pindar wird *epaktos* statt *mss. epaktos* von den Papyri gegeben (cf. oben), und dies vor Vokal, also entsprechend der Proparoxytonaregel. Das *hippotrophon* der *ms* wird in *Poxy 5045* zum erwarteten *hippotrophon* vor *PAD*. Aber auch hier kann man nicht sagen, dies sei ausschliesslich „dorische“ Praxis.

18.

Medea: komplette Isomelie (Aischylos, Sophokles, Euripides)?

Am Schluss gilt es noch, die Resultate mit einer Gegenprobe abzusichern: Wie sieht das bei den Tragikern aus? Ruijgh hat bereits aus Athenaios gezogen, dass Euripides zum ersten Mal Strophe und Antistrophe in der *Medea* von 431 mit derselben Melodie bedacht habe. Aus einem Grunde der jedenfalls aller Argumentation bar war, hat man „seine Zweifel angebracht“, statt nachzuprüfen. Der folgende Vergleich fand zunächst mit den Kriterien der Handschriften statt und schien Ruijghs These jedenfalls zahlenmässig zu bestätigen: Auf die gesamten Positionen der Medeparodos waren 65% isomelisch, bei Aischylos und Sophokles fanden sich um die 40%. Mit der dorischen Hypothese und den pindarischen Akzenten steigt interessanterweise in der *Medea* der Prozentsatz über 70%, bei den anderen bis zu 50%. Wenn wirklich unser erweitertes „dorisch-äolisches“ Analysekriterium (ganz) falsch wäre, dann müssten die Resultate aufs Ganze des Auswahlcorpus entweder schwächer werden oder in etwa gleich werden, jedenfalls inkohärent. Dass die Zahlen gleichmässig steigen, ist ein Argument (und nicht mehr) dafür, dass sowohl das Kriterium richtig gewählt ist als auch an bestimmten Stellen, aber nicht überall, Isomelie erstrebt wird. Dies war eine Hypothese, hat sich aber so oft nun durch Kohärenz bestätigt, dass wir sie auf die Seite der Resultate schlagen können. Eine durchgängige Isomelie ist jedenfalls keine selbstverständliche Voraussetzung der musikalischen Tradition, sondern eine formale, interaktive Wahlmöglichkeit unter mehreren.

a) *Medea* 129/173

ἄεις, ὦ Ζεῦ καὶ γὰ καὶ φῶς, ἄχὰν οἶαν ἄ δύστανος
 πῶς ἂν ἐς ὄψιν τὰν ἀμετέραν ἔλθοι μύθων τ' αὐδαθέτων

aa- i- e soos deu kai gaa kai phoo saa- khaa noi- aa naa dus-taa- nos
poø sa ne sop- sin taa nee- me-te-raa nel- thoi muu-thoo nau-daa-then-toon
 - U U - - / - - UU - / - - - - / - - - - /

μέλπει νύμφα; τίς σοί ποτε τὰς ἀπλάτου κοίτας ἔρος, ὦ
 δέξειαι ὄμφάν; εἴ πως βαρύθυμον ὄργαν καὶ λήμα φρενῶν

mel- pei num- phaa tis soi po- te taa sa plaa- tou koi- taa se- ro soo
dek- sai tom- phaa nei roos ba- ru- thuu- mo nor- gaan kai lee- ma phre- noon
 - - - - - / - U U - U/ - - / - - - U U - /

ματαιά; σπεύσει θανάτου τελευταίαν; μηδὲν τόδε λίσσου.
 μεθειή, μήτοι τό γ' ἐμὸν πρόθυμον φίλοισιν ἀπέστω.

ma- tai- aas peu- sei tha- na- tou te- leu- taan mee- den to- de lis- sou
me- thei- ee mee- toi to ge- mon pro- thuu- mon phi- loi- si na- pes- too
 U - - / - - / U U - / U - - / - - U U - - /

εἰ δὲ σὸς πόσις καινὰ λέχη σεβίζει, κείνῳι τόδε μὴ
 ἀλλὰ βᾶσα νιν δεῦρο πόρευσον οἴκων ἔξω· φίλα καὶ

ei de sos posis kainà lechi sevizai, keinoi tode mē
alla basà nin deuro porayson oikon exō· phila kai
 - U - U - / - U U - U - - / - - U U - /

χαράσσου· Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει. μὴ λίαν τάκου
 τάδ' αὐδα. σπεύσον ἴπριν τι κακῶσαι τοὺς ἔσω· πένθος

khā- ras- sous deus soi ta- de sun- di- kee- sei mee li- aan taa- kou
ta- dau- daas kheu- sai prin ti ka- koo- sai tou se- soo pen- thos
 U - - / - - UU/ X U - - / - U - / - - /

δυρομένα σὸν εὐνάταν.

γὰρ μεγάλως τόδ' ὀρμάται.

dou- ro- me- naa so neu- naa- taan
gar me- ga loos to dor- maa- tai
 - U U - / U - - - -

30/ 22 heteromel/ 59/ 70 Isomelien

b) *Parodos der Trachinierinnen*

ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα τίκτει κατευνά-
 ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι τὰν ἀμφινεικῆ

Ho/ nai- o- laav nuk/ se- na- ris- do- me- naa/ tik- tei/ ka- teu-nas-
Po- thou- me- naa/ garv phre- ni/ pun- tha- no- mai/ taal/ nam-phi- nei-keel/
 U - U - v - v U U - U U - / - - U - - -
 Ia PAD hf SAS tro SADS

ζει τε φλογιζόμενον, Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ

Δηιάνειραν αἰεί, οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,

dei te/ phlo-gis- do- me-no/ lia- o- naa- li- o/ nai- too/
dee- i- a- nei-ral/ na- ein oi- a- ti/ naa- thli- o/ nor-ni-/
 - U U - U U Xv - U U - U U/- X
 h PADS hf PAD

τούτο, καρύξαι τὸν Ἀλκμήνας· πόθι μοι πόθι μοι
οὔποτ' εὐνάξειν ἀδάκρυτον βλεφάρων πόθον, ἀλλ'

tou- to/ kaa- ruuk- say/to/ nalk- mee- naasvpo- thi moy/ po- thi moy/
ou- po/ teu- nas- dei/na- dak- ruu- toonv ble-pha- roonvpo- tho/ nal-
- U/ - - - U - - -v U U - v U U -
tro SADS tro SAS hf

παῖς ναίει ποτ', ὃ λαμπρᾶ στεροπαῖ φλεγέθων, ἦ Ποντί-

εὐμναστον ἀνδρὸς δείμα τρέφουσαν ὄδου ἐνθυμί-
paisv nai- ei/ po/too/lam- praas/ te- ro- paa/ phle- ge- thoo/ nee/pon- ti-
lav eu-mnaas-to/nan-drosv dei- ma/tro- phou-sa/ no- douv en- thuu- mi-
Xv - - U - - - UU - U U -v - - U
PADS pe SADS h PADS ia

ας ἀλῶνας, ἦ δισαῖσιν ἀπείροις κλιθεῖς, εἶπ' ὃ κρα-
οις εὐνάϊς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν δύστανον

aa/ sau- loo- nasv see/ dis- sai- si/ naa- pei- roisv kli- thei/ sei poo/ kra-
oi/ seu- nai/ sa- nan- droo-toi- si/ truu- khes-thay/ka- kaanv dus- taa- no/
- / - - U - - - U/ - - -v U- v - - U
PAD ia SADS ia SAS ia PAS pe

τιστεύων κατ' ὄμμα.

ἐλπίζουσαν αἴσαν.

tis- teu- oonv ka/ tom- ma/
nel- pis-dou- sa/ nai- sanv
- - - U/ - Xv
SAS tro PADS

39 heteromelisch : 46 Isomelien

c) Agamemnon 976

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως δειμα προστατήριον καρ-
πέυθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν τὸν

tip- te moi to dem- pe-doos dei- ma pros-ta- tee- ri- on kar- 11/4
peu- tho- may da pom- ma-toonv nos- to nau- to- mar- tu soon ton
- U - U - U - / - U - U - U - / -

δίας τερασκόπου πωτᾶται, μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευσ-

δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνωδεῖ θρηῖνον Ἐρινύος αὐ-

di- aas te- ras- ko- pou po- taa- tai man- ti- po- lei da- ke- leus- 6: 10
da- neu lu- raa so- moo su mnoo dei three-no ne- rii- nu- o sau
U - U - U - / U - / - - U U - U U -

τος ἄμισθος ἀοιδά, οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν δυσκρί-

τοδίδακτος ἔσωθεν θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπί-

to sa- mis- tho sa- oi- daa ou da- pop tu- sai di- kaan dys- kri- 8: 8
to- di- dak- to se soo- then thuu-mo sou to paa ne- khoo nel- pi
U U - U U - / - U - U - U - - U

των ὀνειράτων θάρσος εὐπειθὲς ἔξει φρενὸς φίλον
 δος φίλον θράσος. σπλάγχνα δ' οὔτοι ματᾶζει, πρὸς ἐνδίκους
to no- nei- ra- toon thar- so seu- pei- the sis- deiph-re- nos phi- lon 13: 2
dos phi- lon thra-sos splagkh-na dou- toi ma- taas-dei pro sen- di- kois
 - U - U - - U - - U - - U - U -

θρόνον. χρόνος δ' ἐπεὶ πρυμνησίων ξὺν ἐμβολαῖς ψαμμίας
 φρεσὶν τελεσφόροις δίναις κυκλοῦμενον κέαρ. εὐχομαι.
 thro- non khro- nos de- pei prum- nee- si- oon ksu nem- bo- lais psam- mi- aa 11: 6
 phre- sin te- les- pho- rois di- nais ku- klou-me- non ke- a reu- kho-may
 U - U - U - - - U - U - U X/ - U - 10: 7

ἀκάτα παρήβησεν, εὖθ' ὕπ' Ἴλιον ᾧρτο ναυβάτας στρατός.
 δ' ἐξ ἐμαῖς ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον
 saa- ka- taa par- ee bge- se neu thu pi- lio noor-to nau- ba- taas stra-tos 0: 17
 dek se- maa sel pi dos psu- thee pe- sei nes to mee te- les- pho-ron
 - U = - x - U - U UU - U - U - U -
 48 heteromelisch: 48 Isomelien

Wenn die Tragiker ihre Chorlieder also, in Konzinnität mit dem Schauplatz Korinth, Theben oder Argos dorisch-äolisch zu akzentuieren scheinen, so wäre bei den (wie die meisten aristophanischen Komödien) in Athen spielenden *Rittern* attischer Akzent zu erwarten. Diese Hypothese wird jedenfalls von den Isomelien des ersten Ode-Epirrhema-Antode-Antepirrhema-Systems bestätigt: sie funktionieren mit attischen Akzenten, potenzielle «dorische» Formen, dorisch akzentuiert, reduzieren die Isomelie, statt sie wie bei den Tragikern und Pindar zu verstärken. Das Corpus ist klein in dieser Sondierung und paratragische Effekte sind immer möglich, aber Aristophanes scheint seinen Chören auch akzentuell den attischen Honig auf die Zunge zu legen, welche die attizistischen Bienen der zweiten Sophistik bei ihm suchten. Die zeitliche Trennung von Ode-Epirrhema (nur thematisch verbunden als ob es ein Strophenpaar wäre, wie Gelzer gezeigt hat) von Antode-Antepirrhema lässt ein starkes melodisches Echo erwarten und die Isomelien bewegen sich um die 50%, aber ein Wiedererkennungseffekt hat in der letzten Zeile am meisten Chancen einzusetzen.

19.

Variatio (Frösche)

Der zweite Agon der *Frösche* wird ohne Unterlass als Parodie bezeichnet. Der Chor wirft Euripides am Ende jedoch nicht vor, ein Poet oder Spassmacher zu sein, sondern ein Philologe, ein Analytiker. Das könne er am Symposion mit Sokrates üben, aber nicht in der Gesellschaft. Wir machen immer noch dieselben Erfahrungen. Die Attacke des Euripides ist doppelt und wir müssen die Struktur und Funktionsweise der ersten verstehen, um die zweite, um die es hier geht, zu begreifen. Beide summiert Euripides unter dem Thema Musik: Er will zeigen, dass Aischylos immer dieselben Rhythmen (erste Attacke) verwendet und dieselben Melodien (zweite Attacke). Euripides greift also zuerst den Rhythmus dessen an, was er den kitharodischen Nomos nennt. Die Beispiele stammen zwar unter anderem aus dem *Agamemnon*, aber die Behauptung ist gemein, weil der kitharodische Nomos so etwas wie mimetische Musik zu sein scheint (Bilder einer Ausstellung). Im pythischen Nomos werden zum Beispiel keineswegs die Melodien festgelegt, sondern die Themen: Apollon versendet seine Pfeile auf die Schlange Pytho, welche, getroffen, mit Zischen reagiert. Diese narrativ gegebenen Laute werden instrumental (aber durch jeden Interpreten anders) wiedergegeben. Die Variation und Erfindung ist also wichtig im Nomos und Euripides behauptet und beweist, dass Aischylos immer dasselbe mache. Der Umstand, dass das Beispiel κούριός εἶμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν auf die *Orestie* des Stesichoros zurückzugehen scheint, weist wiederum in die Richtung eines ebenfalls mimetischen Phänomens, des den Gesang des Kitharöden nachahmenden Tanzchores. Im ersten Teil seiner Kritik zeigt Euripides durch einen Refrain, dass Aischylos überall eine lange stesichorische Sequenz verwendet, d.h. dass er genau das Gegenteil von dem macht, was seine neue *Orestie* verkündet: dem demokratischen Abschied von der alten, oligarchischen Muse.

εὐφραμεῖτε· μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οὔγειν.

- - - U U - UU - U U - U U - U U - -

1275 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;

U - U U - U U - U U - -

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν.

- UU - U U - UU - UU - UU - -

ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;

U - U U - U U - U U - -

In *iee kopon* liegt eine Parodie von *iee paian*, als ob *paian* von *paioo*, schlagen, komme und der Rhythmus eben durch die Wiederholung schlage, was die mittlere Komödie als Metapher des rhythmisch Unschönen, das Ohr Beleidigenden versteht. Man muss dieses Kritikmittel gehört haben, um die Funktionsweise der zweiten Kritik zu verstehen, welche ausdrücklich die Musik betrifft. Nun haben wir zwar nicht die Musik des Aischylos, aber seine Akzente und nach der Pöhlmannschen Tendenz dürfen sie nicht im Gegensatz zur musikalischen Melodie (melee sagt Euripides) stehen. Wieder verwendet Euripides das Analyse-kriterium des Refrains, aber diesmal ohne Text. Wie der wohl doch eher mit dem Iambos verknüpfte Archilochos in der 9. *Olympie* (mit dem er auch anderswo bei Aristophanes assoziiert wird), erfindet Euripides seine Lautfolge, welche den Klang der Saiten nachahmen soll: Akut, Gravis-Gravis, Akut, Gravis-Gravis p-hla-dscho-thradsch p-hla-dscho-thradsch, eine zur Klage gegensätzliche Tonfolge, die in Interaktion mit der Akzentfolge der Zitate steht und sie durch die Wiederholung hervorhebt:

1285 Ε ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας,

hopoo sakhai oon dithronon kratose| ladose ebaas

φλαττοθρατ φλαττοθρατ,

Σφίγγα δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει,

Sphig-ga du- sa-a- me- ri- aan pru- ta- nin ku- na pem- pei

Καὶ φλαττοθρατ φλαττοθρατ

Die gleichbleibende Melodie interagiert nur mit dem ersten Beispiel. Im zweiten Zitat findet sich eine Variation 3-2-2-2, die sich jedoch in 3-2-2 wiederholt, und der Refrain konnte darauf reagieren. Das *kai* ist überliefert und wird von den Herausgebern teilweise gestrichen, teilweise zusätzlich in den Text gesetzt. Der Akzent darf nach Pausimachos, dem hellenistischen, von Philodem resumpten Theoretiker keine Wiederholungen bieten. Sein Beispiel für

unschöne Akzentuierung ist gerade *teíkheos eksōō*. Er ersetzt den Hexameterschluss durch das metrisch äquivalente *teíkheos ektōs*. Man kann einwenden, dass Pausimachos eben als hellenistischer Autor der Variatio verpflichtet sei, aber die Kritik des Euripides zeigt, dass dieses Kriterium, ähnlich der aristotelischen Forderung eines unmetrischen Prosarhythmus weiter verbreitet ist.

20. Äquivalenzen

Der neue Agamemnontext aus Pisa weist die These der urbinatischen Metrik zurück, wonach es nicht angehe, metrische Inkohärenzen in der Tragödie (anders als in der Komödie) als Indiz von Texverderbnis zu betrachten: Wo Strophe und Antistrophe metrisch nicht harmonieren, wird geschnitten oder eine Prothese eingesetzt. Die Akzente können vielleicht ein Argument beibringen, diese etwas starre Haltung zu lockern. In der zweiten Hälfte, als alles anders ist als Klytaimestra gesagt hat und genau so wie Cassandra und das Herz des Chores es voraussagten, macht der Chor sich Luft mit einem Bild, das Klytaimestra gierig aufgreifen wird, dem des Daimon.

1481. Χο. Α ἡ μέγαν ἑοῖκοις τοῖσδε†	[στρο. γ]	hf/ar
δαίμονα καὶ βαρῦμηνιν αἰνεῖς,		ar(d)
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀτη-		hag
ρᾶς τύχας ἀκορέστου,		phe

Die Entsprechung zwischen ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ in der dritten Antistrophe (1505) und ἡ μέγαν ἑοῖκοις τοῖσδε† in der dritten Strophe hinkt mit einer Silbe: Ein weiblicher Hemiepes ist nicht das gleiche wie ein männlicher. Handelt es sich um eine rhythmische Äquivalenz oder eine Korruptel? Auf der semantischen Ebene sind die Verbindungen klar: vom Bild des Daimon als Gegensatz zum Thema der Unschuld. Aber auch die Akzente tun so, als ob der weibliche und der männliche Hemiepes dasselbe wären.

ἡ μέγαν οἶκοις τοῖσδε†	ee me-ga noi-kois tois-de
ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ	oos me na-nai-ti-o sei
	- U U - UU - (U)

So ist zwar die letzte Silbe nicht wegzudiskutieren, aber dass gerade hier eine vollständige Isometrie auftritt, ist ein Hinweis darauf, dass die zwei Kola doch als Echo verstanden oder gehört wurden. Das folgende Kolonpaar hat keine Isometrie, dann setzen wieder Entsprechungen ein.

δαίμονα καὶ βαρύμηνην αἰνεῖς, τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;	dai-mo-na kai ba-ru-meē-ni nai-neis to <u>u</u> de pho-nou ti so mar-tu-reē-soon - U U - U U - U - -	ar(d)
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀτη- πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή-	ph <u>e</u> u ph <u>e</u> u ka-ko nai-no naa- tee po <u>o</u> po <u>o</u> pa-tro-then de sul-leep- - - - U U - U - -	hag
ρᾶς τύχας ἀκορέστου, πτῶρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.	ra <u>a</u> s tu-khaa sa-ko-res-to <u>u</u> to <u>o</u> r ge-noi ta na-las-to <u>o</u> r - U - U U - -	phe

Der Chor scheint an die boulee Dios zu denken, die mit der meenis Achills verbunden ist, aber es könnte sich auch um die meenis der Nymphe Nemesis bei Sappho und in den Kypria handeln, jedenfalls geht die Folge in diese Richtung (ἰὼ ἰή, διαὶ Διὸς παναιτίου πανεργέτα) und diese Wiederaufnahme des Zeusthemas aus dem Zeushymnus mit seiner durchgehenden Melodie ist so wiederum mit einer Isometrie verbunden.

1530. Χο.Α ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς στρ. δ] (1530)	ia ^ia ia^
εὐπάλαμον μέριμναν	ar =h
ὅπαι τράπωμαι πίτνοντος οἴκου.	ia ^ia ia^
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ	ia ^ia ia
τὸν αἵματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει.	ia ^ia ia^
Δίκα δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θήγεται βλάβας (1535)	3ia
πρὸς ἄλλαις θηγάναισι Μοίρας.	

Ohne klar denken zu können, weiss ich keinen Ausweg, nicht wohin, da das Haus zusammenbricht, fürchte den blutigen Schlag des Regens der das Dach einfallen lässt. Der folgende Ausdruck ψακὰς δὲ λήγει hat manche Interpretation hervorgerufen: Fränkel glaubte ombros sei der grosse, psakas der kleine Regen und zieht daraus den Sinn: dieser Mord war nur das Vorspiel. West sah darin das Ende des Regens, aber andere folgen. Man würde dann allerdings ein men und kein de erwarten. So muss der Sinn «Jeder Regen hat ein Ende» sein: dikaa wird von den Handschriften FG (Glosse) T (Glosse) und dikai von T überliefert.

Δίκα δ' ἐπ' ἄλ	λο πρᾶγμα θή	γει βλάβας	
U - U -	U - U -	- U -	
τίς ἄν γονὰν	ραῖον ἐκβάλ	οἱ δόμων; (1565)	3ia
U - U -	- U - U	- U -	
dī-ka de pal	lop raag-ma thee-	geib la-baas	
tī san go-naan	raī-o nek- ba-	loi do-moon	

Die Metrik passt nicht, könnte aber äquivalent sein (z.B. ein jambisches Metron gegenüber einem trochäischen), auch wenn der Sinn nicht ganz deutlich ist (die Änderung Hermanns in 1565 von *leichter* zu *des Fluchs* ist aber unnötig). Die Akzente sind dagegen, gegen die Metrik, insofern einig, als sie dieselbe Melodiefolge mit einem anderen Rhythmus ermöglichen. Vielleicht ist in diese Richtung die Akzentanalyse auch hilfreich.

21.

Argumente für die Nebenakzente

Wie bereits erwähnt, ist es für die Analyse der Nebenakzente unwichtig, welches Akzentmodell wir wählen, so lange wir die 3-2 Zeitenregel und die Silbenformen beachten. Wir können nicht *anthropos* akzentuieren, nur *anthroopos*, weil bei dieser Hypothese nach einem Langvokal in der Paenultima (Zirkumflex oder Proparoxytonon) der Akzent wieder aufsteigen sollte: Ein steigender Hauptakzent vor oder am Anfang eines paenultimalen Langvokals muss auf die zweite Zeit des Langvokals absteigen, weil sonst eine ganze Nebenmelodie nach der Hauptmelodie steht, eine Figur, die nur vor der Hauptmelodie möglich ist wie in *philesistephanos*. Nach der Hauptmelodie sind nur aufsteigende Sandhi-melodien möglich wie *atreides te*. Im Deutschen oder Französischen können wir mit Intonation oder Akzent *Lokomotive*, *Lokomotive* oder sogar *Lokomotive* singen, nur nicht gegen den Hauptakzent *Lokomotive*, im klassischen Griechisch wäre die letzte Variante nach dieser Hypothese nicht möglich. Kiparsky und Biraud haben (aus Vorsicht?) die Nebenakzente in ihren binären Analysen weggelassen (X00 = heteros und *glootta*)⁵⁴, was in späthellenistischen Epigrammen mit der Stressakzenttheorie Proberts angeht, aber in dem von Instrumenten begleiteten Gesang Pindars oder Homers kann die Melodie wie im Deutschen oder Französischen mit einem Nebenakzent interagieren und seine Funktion im Sprechen sogar übertreiben. Bei Archilochos und allgemein in der iambischen Tradition, die auf Instrumentenbegleitung verzichtete und einen Rap-ähnlichen Vortrag begünstigte, finden sich die Hauptakzente gerne dort, wo die deutsche Barocktradition Opitzens einen Iktus setzt (*thume thum, amekhanoisi keodesin kuukoomene). Die Akzente spielen dort mit dem Rhythmus. Ein ähnliches*

⁵⁴ Biraud 2016, 165-184. oder Ead., 2014, 9-23, aber die Idee geht auf Vendryes 1938, zurück.

Phänomen tritt in den modernen Sprachen beim Endreim auf (*Alles klaa auf der Andrea Doriaa*, wo der im Deutschen als etwas schief empfundene Endakzent vielleicht mit dem Thema der Homosexualität spielt). Aber nach der Hypothese ist bei Pindar nicht alles möglich. Die Analyse kann nur angeben, ob der Nebenakzent die Serie von gleichen Hauptakzenten ergänzen kann. In O1c z.B. finden sich 4 Elemente vor einer akzentuell hervorgehobenen Pause (PAD), nur ein Wort scheint zu stören, *ba -ruk -tu -po* 'n, das sich vollständig einpasste, wäre der Endvokal lang gemessen. Man kann sich fragen, ob die für die „dorischen“ Formen gültige Regel, wonach die Metrik den Akzent mitbestimmt, nicht auch wie manchmal bei der ersten Singular auf -on bei diesem Akkusativ in Kraft tritt, weil die Silbe vor Pausa steht. Wie dem auch immer sei, die letzten zwei Elemente bilden eine mit zwei Ausnahmen auf 16 Positionen durchgehende Isometrie von Hauptakzenten.

Isometrien

Ort	Länge	HA	NA	St	Pos
O1a	1	6	2	6/2	M
O1a	2	6	10	4/4	A
O1b	2	11	5	6/2	M
O1c	4	21	9	10/3	E
O1d	2	8	8	6/2	E
O1d	5	20	17	14/8	E
	16	72	51	46/21	

Zwar gibt es eine Menge Isometrien ohne Sekundärakute, aber als Kohärenzargument können lange Sequenzen von alternierenden Tönen dienen, bei welchen die Hauptakute im Schnitt etwas mehr als das Doppelte der Nebenakute ausmachen (70%). Dass die 29% Sekundärakute teils die Isometrien bestätigen können, teils nach der Dreizeitenregel müssen, kann als Argument für die Richtigkeit des Kriteriums gelten, wenn man beachtet, dass die Isometrien durch ihre Stellung als orientiert und nicht zufällig verteilt erscheinen. Die Verwendung der Nebenakute kann also zumindest nicht wesentlich zirkulär ein Ergebnis der Voraussetzungen sein, sondern muss zumindest auf der virtuellen Ebene die Existenzhypothese sekundärer Akute in Isometrien bestätigen.

22.

Schluss

Vier Schlüsse wurden gezogen.

Erstens, dass die Vorstellung, der frühgriechisch-klassische Akzent sei ein Markierungsakzent in musikalischer Verkleidung an den guten Argumenten für einen gesprochenen Zirkumflex scheitert, der am Anfang eines Langvokales (auf der ersten Zeiteinheit) aufsteigt und dann auch auf der zweiten Zeiteinheit vollständig absteigen muss. Mit einem Konturakzent funktioniert's. Der Nebenakzent kann nicht bewiesen werden, aber der pure Umstand, dass er existierte, ist höchstwahrscheinlich. Die Praktiker wie Anne-Iris Muñoz oder Emmanuel Lascoux sagen mir, dass es schwer sei, ihn durchgehend zu sprechen. Er wird wohl beim Sprechen wie im Deutschen kaum hörbar gewesen sein, aber beim Singen, wo nötig plötzlich aktiviert, und für einen solchen Gebrauch sprechen die Isomelien an denselben Stellen.

Zweitens, dass die Vorstellung von einer katalogischen, wiederholenden Melodieverwendung jedenfalls nicht zu den eher am Schluss von metrischen Einheiten (und nicht unbedingt Wortenden) auftauchenden Isomelien passt, auch nicht dazu, dass bei von Wiederholung sprechenden Texten plötzlich auch die Melodie sich wiederholt, sei es ganz wie im Zeushymnus des *Agamemnon* und in der *Medea* oder teilweise wie in den Pindaroden.

Drittens, dass Pindar wie Alkman nicht nur ein Gemisch aus äolisch-dorischen Wörtern verwendet, sondern auch dorische Akzente und andere, die äolisch sein könnten. Diese Akzente stärken im Allgemeinen die Isomelien der Analyse. Die Alexandriner hatten also keine Möglichkeit, in einer mündlichen Tradition die Akzente zu hören, und wohl auch keine musikalischen Aufzeichnungen. Was ja auch für die Metrik gilt.

Viertens, dass dieser Befund nicht nur für Pindar gilt, sondern wahrscheinlich auch für die Chorlieder der Tragiker (aber vielleicht nicht der Komiker).

Muss man nun die Akzente in den Ausgaben ändern? Keinesfalls! Denn die Statistik der Isomelien kann nur allgemein wahrscheinlich machen, dass solche Wörter bei Pindar und den Tragikern existierten, aber keine absoluten Beweise für eine bestimmte Stelle beibringen und ausserdem gründen unsere Ausgaben auf die Überlieferung und versuchen wenigstens bei den Neolachmannianern nicht mehr, den Autorentext wiederherzustellen. Aber für die Praktiker mag manches hier nützlich sein und es ist immer gut zu wissen, dass die Überlieferung im Grunde nicht stimmt.

23.

Bibliographie

- Bader 1974 = F. Bader, *Suffixes grecs en -m-: recherches comparatives sur l'hétéroclitisme nominal*, Genève - Paris 1974.
- Bally 1945 = Ch. Bally, *Manuel d'accentuation grecque*, Berne 1945, reimpr. Genève 1997.
- Biraud 2014 = M. Biraud, *Le rôle du rythme accentuel dans l'hymnologie en vers*, in Ch. Guittard, M. Mazoyer (edd.), *La prière dans les langues indo-européennes : linguistique et religion*, Paris 2014, 9-23.
- Biraud 2016 = M. Biraud, *De la Muse métrique à la Muse accentuelle : étude des organisations rythmiques dans les préfaces de deux 'prosateurs', Parthénios et Chariton*, in J.-P. Guez, D. Kasprzyk (edd.), *Penser la Prose*, Paris 2016, 165-184.
- Bollack, Judet de la Combe 1981 = J. Bollack, P. Judet de la Combe (edd. vertt. comm.), *Agamemnon*, 3 voll., Paris 1981 («Cahiers de philologie» 6-8).
- Brunet 2001 = Ph. Brunet, *Le grec, lange idéale du chant ?*, in G.-J. Pinault (ed.), *Musique et poésie dans l'Antiquité*, Clermont-Ferrand 2001, 11-26,
- Comotti 1979 = G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1979.
- Cosgrove, Meyer 2006 = C.H. Cosgrove, M.C. Meyer, *Melody and Word Accent Relationships in Ancient Greek Musical Documents: The Pitch Height Rule*, «JHS» 126, 2006, 66-81.
- Dale 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- Denniston, Page 1957 = J.D. Denniston, D.L. Page (edd.comm.), *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.
- Devine, Stephens 1994 = A. M. Devine, L. D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York - Oxford 1994.
- Fraenkel 1962 = E. Fraenkel (ed. comm.), *Aeschylus, Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1962² (1950).
- Hinge 2006 = G. Hinge, *Die Sprache Alkmans: Textgeschichte und Sprachgeschichte*, Wiesbaden 2006.

- Hirt 1895 = H. Hirt, *Der indogermanische Akzent*, Strassburg 1895.
- Hooker 1977 = J.T. Hooker, *The Language and the Text of the Lesbian Poets*, Innsbruck 1977.
- Irigoin 1953 = J. Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque, la structure du vers*, Paris 1953.
- Janko 2000 = R. Janko (ed. vert. comm.), *Philodemus On Poems*, Oxford 2000.
- Kiparsky 2000 = P. Kiparsky, *Accent, Syllable Structure, and Morphology in Ancient Greek*, «The Linguistic Review» 17 2000, 351-367.
- Lascoux 2003^a = E. Lascoux, *Recherches sur l'intonation homérique*, diss. Rouen 2003.
- Lascoux 2003^b = E. Lascoux, *Ecouter Homère ? Pour un codage tonotopique de l'épos*, «Gaia» 7, 2003, 309-319.
- Laum 1968 = B. Laum, *Das alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri*, New York, London 1968.
- Lejeune 1945 = M. Lejeune, *Précis d'accentuation grecque*, Paris 1945.
- Lukinovich 2009 = A. Lukinovich, *Mélodie, mètre et rythme dans les vers d'Alexis. Le savoir-faire d'un poète comique*, Grenoble 2009.
- Lukinovich, Steinrück 2009 = A. Lukinovich, M. Steinrück, *Introduction à l'accentuation grecque antique*, Genève 2009.
- Luque Moreno 2006^a = J. Luque Moreno, *Accentus (ΠΡΟΣΩΔΙΑ): El canto del lenguaje, representación de los prosodemas en la escritura alfabética*, Granada 2006.
- Luque Moreno 2006^b = J. Luque Moreno, *Puntos y comas, La grafía de la articulación del habla*, Granada 2006.
- Moore-Blunt 1978 = J. Moore-Blunt, *Problems of Accentuation in Greek Papyri*, «QUCC» 29 1978, 137-163.
- Nikolaev 2013 = A. Nikolaev, *The Aorist Infinitives in -ein in Early Greek Hexameter Poetry*, «JHS» 133, 2013, 81-92.
- Obbink 2014 = D. Obbink, *Two New Poems by Sappho*, «ZPE» 189, 2014, 32-49.
- Otterlo 1944 = W.A.A. Otterlo Van, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, «Mededeelingen der Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde», Nieuwe Reeks, Deel 7, 3 1944.
- Päll 2015 = J. Päll, *The Transfer of Greek Pindaric Ode from Italy to the Northern Shores: From Robertello to Vogelmann and Further*, in S. Weise (ed.), *Hellenisti! Altgriechisch als Literatursprache im neuzeitlichen Europa, Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 20. bis 21. November 2015*, Stuttgart 2017 («Palingenesia» 107), 349-368.
- Pavese 1992 = C.O. Pavese, *Il grande Partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992 («Lexis Suppl.» 1).

- Perrot 2013 = S. Perrot, *Musiques et musiciens à Delphes, de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, diss. Paris 2013.
- Pöhlmann 2003 = E. Pöhlmann, *Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik*, in St. Hagel, Ch Harrauer (edd.), *Ancient Greek Music in Performance, Symposium Wien 29. Sept.-1. Oktober 2003*, Wien 2005, 131-145,
- Probert 2006 = Ph. Probert, *Ancient Greek Accentuation. Synchronic Patterns, Frequency Effects, and Prehistory*, Oxford 2006.
- Raeburn, Thomas 2011 = D. Raeburn, O. Thomas, *The Agamemnon of Aeschylus, A commentary for students*, Oxford 2011.
- Reiz 1791 = F.W. Reiz (F.A. Wolf ed.), *De prosodiae Graecae accentus inclinatione*, Lipsiae 1791.
- Risch 1954 = E. Risch, *Die Sprache Alkmans*, «MH» 11, 1954, 20-37.
- Ruijgh 2001 = C.J. Ruijgh, *Le spectacle des lettres, Comédie de Callias (Athénée X 453c-455b) avec un examen sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé*, «Mnemosyne» 54, 2001, 261-339.
- Schmitt 1953 = A. Schmitt, *Musikalischer Akzent und antike Metrik*, Münster 1953.
- Schwyzer, Debrunner 1968 = E. Schwyzer, A. Debrunner, *Griechische Grammatik*, I, München 1968.
- Snell, Maehler 1998 = B. Snell, H. Maehler (edd.), *Pindari Carmina cum Fragmentis: Epinicia*, Leipzig 1998.
- Steinrück 2003 = M. Steinrück, *Argumente zum griechischen Akzent*, «Lexis» 21, 2003, 27-37.
- Steinrück 2013 = M. Steinrück, *Antike Formen, Materialien zur Geschichte von Katalog, mythos und Dialog*, Amsterdam 2013.
- Steinrück 2015 = M. Steinrück, *Akzent und Kolon. Zu einer prosodisch-metrischen Analyse der olympischen Strophen und Antistrophen Pindars*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» 13, 2015, 237-310.
- Steinrück 2015 = M. Steinrück, *Les scholies à Pindare sur les accents*, «Dialogues d'histoire ancienne» 2015, suppl. 13, 153-160.
- Steinrück 2016 = Steinrück M., *Vers und Stimme*, Trieste 2016.
- Steinrück c.d.s. = M. Steinrück, *Antistrophe et mélodie: le critère des accents*, in den Akten des Kolloquiums *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité* à Brest (29.9. 2006) [erscheint noch].
- Steinrück, Laurent 2009 = M. Steinrück, M. Laurent, *La mise en évidence, La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*, Paris 2009.
- Tronskij 1962 = I.M. Tronskij, *Drevnegreceskoe udarenie*, Moskva - Leningrad 1962.
- Vendryes 1938 = J. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, Paris 1938.
- West 1982 = M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1992 = M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

Willink 2001 = Ch.W. Willink, *Again the Orestes 'Musical Papyrus'*, «QUCC» 68, 2001, 125-133.

Winnington-Ingram 1955 = R.P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation: II The Music*, «SO» 31, 1955, 29-87.

Finito di stampare nel mese di aprile 2018

Geca – Industrie Grafiche